

Kurze Anweisung

zum

Generalbaßspielen

von

Daniel Gottlob Türk,

Musikdirektor bey der Universität zu Halle.

Halle und Leipzig.

Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle.

1791.

Vorerinnerung.

Daß ich vorläufig mehr eine Art von Auszug, als eine vollständige Anweisung zum Generalbaßspielen herausgebe, geschieht hauptsächlich, um zunächst solchen Anfängern, die weniger bemittelt sind, durch ein kurzes und wohlfeileres Handbuch nützlich werden zu können. Vielleicht folgt nächstens auch die bereits entworfene vollständigere Ausgabe für Lehrer und Lernende, welche als zweyter Theil meiner größern Klavierschule angesehen werden kann.

Der möglichsten Kürze ungeachtet, suchte ich mich so deutlich und bestimmt auszudrucken, daß hoffentlich selbst der Anfänger, wenigstens wenn er dieses Lehrbuch zum zweytenmal lieset, auch ohne weitern Unterricht das meiste verstehen, und eine Uebersicht vom Generalbasse bekommen soll.

Das zum Grunde gelegte System, wobey der Lernende nur wenige Hauptregeln zu merken, und auf mehrere Akkorde ꝛc. anzuwenden hat, schien mir zu meiner Absicht am zweckmäßigsten zu seyn. Denn mit völliger Ueberzeugung kann ich es sagen, daß nach diesem Systeme verschiedene meiner Schüler, binnen einem halben oder ganzen Jahre, sich nicht gemeine Kenntnisse von der Harmonie, und zugleich ziemliche Fertigkeit im Generalbaßspielen erwarben. Wer aber, bey zwey oder höchstens drey wöchentlichen Lehrstunden, in kürzerer Zeit ein guter Begleiter werden will, für den ist diese Anweisung nicht geschrieben. Ob Andere, vermittelst ihrer öffentlich an-

angepriesenen Lehrart, ganz rohe Anfänger binnen einigen Wochen wirklich zu geschmackvollen Generalbaßspielern bildeten, lasse ich dahin gestellt seyn.

Es wird mich ungemein freuen, wenn durch diesen Auszug — auf welchen ich den möglichsten Fleiß verwendet habe — zur Verbreitung gründlicher Kenntnisse in Absicht auf das Generalbaßspielen etwas beygetragen werden sollte. Denn war es je nöthig, für eine richtige, systematische, und dabey faßliche Darstellung musikalischer Grundsätze ernstlich zu sorgen, so ist dies unstreitig der Fall jetzt, da ein ziemlich allgemein vernachlässigtes Studium der Kunst mehrere Regeln ungekannt, folglich größtentheils auch unausgeübt läßt. Und hierzu hat wohl besonders der Umstand viel beygetragen, daß **Kirnbergers**, **Marpurgs**, **Bachs** und andere gute, von mir benutzte, Lehrbücher durch wohlfeilere Anleitungen ꝛc. zwar noch nicht ganz verdrängt, aber doch merklich seltener gesucht werden.

Ob es mir gelungen ist, dem angehenden Generalbaßspieler die rechte Bahn zu bezeichnen, und ob dem Lehrer dieses Handbuch als ein brauchbarer Leitfaden beym Unterrichten empfohlen zu werden verdient, das sey der Entscheidung unparteyischer Kenner überlassen. Ich darf aber hoffen, daß man die auszeichnende Nachsicht, mit welcher besonders meine Klavierschule in verschiedenen Schriften beurtheilt wurde, auch dieser, gewiß eben so mühsamen, Arbeit nicht versagen werde.

Halle, im May 1791.

Der Verfasser.

Ein-

Einleitung.

Einige Winke für den Lehrer.

§. I.

Wenn schon beym Unterrichten im Klavierspielen die größern oder kleinern Fortschritte des lernenden sehr viel von der bessern oder schlechtern Methode des lehrers abhängen: so ist dies gewiß nicht weniger der Fall beym Generalbaßspielen. Ich will daher vorläufig, in Absicht auf die anzuwendende lehrart, einige Winke geben, die man hoffentlich nicht ohne Nutzen befolgen wird.

§. II.

Daß es des lehrers erste und wichtigste Pflicht ist, dem lernenden jede, auch noch so unbedeutend scheinende, Kleinigkeit einleuchtend zu erklären, braucht kaum angemerkt zu werden. Von allem muß der Schüler eine richtige Erkenntniß und deutliche Begriffe bekommen. Man lasse sich daher auch bey dem Unterrichten im Generalbaßspielen auf die anderwärts empfohlne kritische Untersuchung ein, warum z. B. jetzt bey einem Dreyklange die doppelte Quinte, statt der Oktave, nöthig wird? Warum bey einem andern Akkorde dieses oder jenes Intervall nicht verdoppelt werden darf? Welche Fehler durch die Verdoppelung entstehen würden? u. s. w.

§. III.

Hiernächst befleißige man sich beym Unterrichten einer guten Ordnung. Man gehe die Akkorde, nach den nöthig-

sten*) vorausgeschickten Regeln und Erklärungen, ungefähr in derjenigen Ordnung durch, die ich in dieser Anweisung befolgt habe. Es ergeben sich aus dem angenommenen Systeme verschiedene Regeln, die jeder, der auch nur mittelmäßige Talente hat, selbst herleiten und leicht behalten kann. Läßt man aber den Lernenden zu irgend einer, nicht absichtlich gewählten, Generalbaßstimme die bezeichneten Akkorde aufsuchen und spielen, ohne daß er von ihrer Entstehung, erforderlichen Behandlung u. dgl. hinlängliche Kenntniß hat: so wird er zwar nach und nach die verlangten Griffe mechanisch angeben lernen, aber gewiß wird er auch bey dieser Methode in geraumer Zeit das Ganze noch immer nicht übersehen, häufig fehlen, sich nur spät, vielleicht wohl niemals, von der Zweckmäßigkeit der Regeln überzeugen; kurz, er wird vieles lernen, um es bald wieder zu vergessen.

Spielen muß der Lernende allerdings, außer den zu jedem Akkorde entworfenen kurzen Uebungsexempeln, auch andere Generalbaßstimmen; aber nur erst alsdann, wenn er bereits wenigstens die mehrsten Akkorde und ihre erforderliche Behandlung kennt. Dies dürfte freylich, bey drey oder vier wöchentlichen Lectionsstunden, erst nach einigen Monaten mit Nutzen geschehen können. Indeß ist dies kein Zeitverlust; denn gewiß werden die gemachten Fortschritte alsdann sehr merklich seyn. Damit aber der Lernende sich das Generalbaßspielen nicht allzu schwer vorstelle, so lege man ihm allenfalls nebenbey zuweilen eine leichte und richtig bezifferte Baß-

*) Eben nicht alles, was ich, des Zusammenhanges rc. wegen, vor dem Kapitel vom harmonischen Dreyklange vorausgehen lassen mußte, braucht man mit dem Lernenden sogleich durchzugehen. Denn manches dürfte dem Anfänger doch wohl zu schwer seyn. Man verspart dieses, bis etwa ein Fall vorkommt, der die Kenntniß und Anwendung derjenigen Regel voraussetzt, auf welche ich jedesmal verwiesen habe.

Baßstimme vor. Er wird desto mehr Lust zur Erlernung des Generalbasses bekommen, wenn er nicht bey jedem Griffe, wie in den meisten Uebungsexempeln, auf eine oder die andere Schwierigkeit stößt. Das, was ihm für jetzt noch unbekannt ist, erwähnt man nur mit wenigen Worten, und spart die ausführlichere Erklärung, bis es die Ordnung beym eigentlichen Unterrichte mit sich bringt.

§. IV.

Ferner rathe ich, daß man auf einmal, besonders im Anfange, nicht zu viel durchnehme. Denn oft wird lange Zeit und mehrmaliges Erklären auf diese oder jene Art dazu erfordert, ehe der schwächere Schüler etwas völlig einsehen, und auf jeden ähnlichen Fall richtig anwenden kann. Man füge daher, wenn es nöthig seyn sollte, noch mehrere Beyspiele hinzu, um eine oder die andere Regel näher zu bestimmen, und sie dem Gedächtnisse desto fester einzuprägen. Auch wiederhole man gelegentlich dasjenige, was der lernende zwar schon wußte, aber vielleicht ganz, oder doch zum Theil, wieder vergessen hat. Ueberhaupt behandle man ja nicht Einen lernenden, wie den Andern. – Eine Anmerkung, die nicht oft genug wiederholt werden kann, weil recht viele Lehrer auf die Fähigkeiten ihres jedesmaligen Schülers noch immer zu wenig Rücksicht nehmen.

§. V.

Es ist nicht genug, daß man bey der Unterweisung einzig und allein über die Befolgung der Regeln in Absicht auf die reine Harmonie halte, sondern man muß auch den lernenden, seinen Kräften gemäß, zugleich an eine geschmackvolle Begleitung gewöhnen, damit er nicht bloß ein

schulgerechter Generalbaßspieler werde. Denn wer höchstens nicht gegen eine oder die andere grammatische Regel verstößt, der hat in der That noch sehr wenig geleistet. Ein Tonstück kann, wie bekannt, ganz fehlerfrey und dabey doch übrigens sehr schlecht gespielt werden.

§. VI.

Um den Schüler mit der geschmackvollern, bessern Begleitung bekannt zu machen, ihn zu lehren, wie er jedem Tonstücke, in Ansehung des herrschenden Charakters und anderer Nebenumstände, eine zweckmäßige Begleitung gleichsam anpassen müsse, in ihm die Lust zum Lernen zu erhalten oder wieder anzufrischen ꝛc. dazu ist es sehr rathsam, daß der Lehrer zuweilen die Hauptstimme z. B. die erste Violine ꝛc. spiele, und sich von dem Lernenden begleiten lasse, wenn dieser nämlich bereits hinlängliche Fertigkeit hierzu besitzt. Denn vieles, was an sich gut ist, taugt nicht, so bald die übrigen dazu gesetzten Stimmen hinzu kommen. Man kann z. B. da vierstimmig begleiten, wo in Rücksicht der Haupt- und Nebenstimmen die drey- oder fünfstimmige Begleitung zweckmäßiger wäre. Bald kann die Lage zu hoch, bald zu tief seyn. Bey dieser Stelle kann zu jedem Taktgliede, bey einer andern hingegen nur zu den guten Starttheilen das Anschlagen der Akkorde erfordert werden. Alles dies, und noch vieles andere, läßt sich aus der einzelnen Baßstimme nicht immer errathen. Spielt aber der Lehrer ein Instrument dazu, oder verweiset wenigstens den Lernenden auf die in der Partitur enthaltenen Hauptstimmen, so wird dieser auf die erwähnten Umstände allmählich aufmerksam, übt sein Ohr (oder doch

das

das Auge) und lernt so mit erforderlicher Diskretion begleiten.

§. VII.

Die Uebungsexempel, welche man mit dem Schüler kritisch durchgenommen hat, lasse man besonders abschreiben, und ihn die Akkorde auf einer leer gelassenen Notenreihe, oder auch wohl auf drey über einander stehenden Systemen jede Stimme einzeln aussetzen. Einmal dient dies überhaupt zur nöthigen Wiederholung; sodann sieht auch der Anfänger erst beym Niederschreiben manches völlig ein, was ihm vorher vielleicht doch noch nicht überzeugend genug einleuchtete. Ueberdies bleibt das, was man selbst niederschrieb, gewöhnlich länger im Gedächtnisse, als wenn man es nur flüchtig spielte; und was der Vortheile mehr sind. Man lasse aber die zu jedem Akkorde entworfenen Uebungsexempel nicht nur in Einer Lage, sondern auch tiefer und höher spielen, damit der Schüler sich in allen Lagen helfen lerne. In dieser Rücksicht kann man die §. 64. bestimmten Grenzen in Ansehung der Höhe und Tiefe immerhin überschreiten lassen. Auch das Versetzen in andere Töne (das Transponiren) ist dem Lernenden sehr anzurathen.

§. VIII.

Da es auf den Musiklernenden überhaupt, ins besondere aber auf den künftigen Komponisten (und auf das nicht immer zu vermeidende Generalbaßspielen unbezifferter Bässe) einen sehr vortheilhaften Einfluß hat, wenn er weiß, auf welcher Stufe jeder Akkord am häufigsten vorkommt, oder seinen eigentlichen Sitz hat: so vergesse der Lehrer ja nicht, den fähigern Schüler bey Zeiten damit

bekannt zu machen. Auch lasse man ihn vor jedem zu spielenden Tonstücke wenigstens einige Akkorde aus eigener Erfindung anschlagen. Es versteht sich, daß man anfangs nur etwa mit dem Dreyklange auf der Dominante und auf der Tonica selbst, zufrieden ist. Kann er diese Akkorde in allen vorkommenden Tonarten finden, so lasse man ihn auf mehreren Stufen eine oder die andere dahin gehörige Harmonie aufsuchen, und zu einem kleinen Ganzen verbinden. Dadurch wird allmählich der Grund zur so genannten Tonführung gelegt. Nun zeigt man ihm, wie Ausweichungen möglich sind. Dies geschieht, wie bekannt, am leichtesten vermittelst des Septimenakkordes mit der kleinen Septime und großen Terz auf der Dominante desjenigen Tones, in welchen man ausweichen will. Gesetzt also, der Lernende wollte aus dem C dur in G dur ausweichen, so lasse man ihn auf der Dominante von G, nämlich auf D, den Septimenakkord ($\substack{7\\ \sharp}$) greifen. Er wird fühlen, daß man schon dadurch ins G kommt, und warum in diesem Falle fis der Leitton heißt. – Man erklärt ihm nunmehr, daß dieser Uebergang auch vermittelst jeder Versetzung des Septimenakkordes, nämlich durch $\substack{6\\5}$ auf dem Semitonio modi (fis), durch $\substack{6\\4\\3}$ auf der zweyten Stufe (a), und durch $\substack{4\\2}$ auf der vierten Stufe (c) geschehen könne. Aus dem G dur, wieder in C dur zurück, führt demnach der Septimenakkord (7) auf der Dominante von C, nämlich auf G, oder eine der nur eben erwähnten Versetzungen. – Mehr hiervon zu sagen erlaubt der Raum nicht. Ein geschickter Lehrer wird auch in dieser Rücksicht das Mangelhafte durch mündlichen Unterricht ergänzen.

Erstes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Erklärung der Worte: Generalbaß, Harmonie, Ton, Intervall, Konsonanz, Dissonanz und Akkord.

§. 1.

Unter dem Generalbasse versteht man eine Baß- oder Grundstimme *), mit welcher zugleich die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie angegeben oder gespielt wird. Diese Harmonie pflegt man über (zuweilen aus gewissen Ursachen auch unter) den Noten durch verschiedene Ziffern und andere Zeichen (Signaturen) anzudeuten. Folglich setzt die Wissenschaft des Generalbasses, oder auch nur die Bezifferung einer Baßstimme, Kenntniß und die jedesmalige Uebersicht der Harmonie voraus, so wie zum Spielen des Generalbasses noch überdies die Geschicklichkeit, jede bezeichnete Harmonie sogleich ohne Fehler auf einem Instrumente anzugeben, erfordert wird.

Anm. 1. Das Wort Generalbaß, ist aus *generalis* und *bassus* (allgemeiner Baß) zusammengesetzt, weil er nämlich die Harmonie, welche unter die übrigen Stimmen vertheilt ist, gleichsam im Allgemeinen darstellt. Auch die Ausdrücke *Fundamentum* (italiänisch *Fondamento*) und *Bassus continuus* (ital. *Basso continuo*) bezeichnen eine Generalbaßstimme; obgleich der letztere Ausdruck nicht immer passend ist.

Anm. 2. Ein berühmter Komponist in Italien, *Ludovico Viadana*, erfand ungefähr im Jahre 1606. die erwähnte Bezeich-

*) Der Generalbaß wird nicht immer nur mit dem Basse oder aus der Baßstimme gespielt; denn oft pausirt der Baß, binnen welcher Zeit der Generalbaßspieler auf eine andere Stimme z. B. auf den Tenor, auf die Viole u. s. w. verwiesen wird.

nung der Harmonie durch Ziffern rc. nicht aber die Wissenschaft des Generalbasses selbst. Denn die Harmonie, welche der Generalbaßspieler angiebt, war schon lange vorher erfunden, und wahrscheinlich — wenn auch noch sehr unvollständig und weit mühsamer *) — bereits mit gespielt worden.

§. 2.

Man kann zwar den Generalbaß auf verschiedenen Instrumenten z. B. auf der Theorbe, Laute, Harfe, Gambe rc. spielen; indeß sind hierzu die Klavierinstrumente ohne Zweifel am bequemsten. Ich setze daher bey diesem Unterrichte einen Generalbaßspieler auf irgend einem Klavierinstrumente voraus. Nur befasse man sich nicht eher mit dem Generalbaßspielen, bis man bereits einige Fertigkeit im Spielen so genannter Handsachen hat. Denn es kann zwar jemand alle nur mögliche Regeln vom Generalbasse wissen, und die Harmonie in ihrem ganzen Umfange kennen; allein dessen ungeachtet ist er, ohne einen gewissen Grad der Fertigkeit im Spielen, nicht im Stande, außer der Baßstimme jede bezeichnete Harmonie sogleich mit zu spielen.

Anm. Da ich voraussetze, daß der lernende Generalbaßspieler die nur eben erwähnte Fertigkeit im Spielen so genannter Handsachen bereits besitze, und folglich alles das, was dazu gehört, schon wisse: so übergehe ich dies hier, und verweise denjenigen, welcher von diesem oder jenem noch Unterricht nöthig hat, auf meine Klavierschule für Lehrer und Lernende, oder auf eine andere Anweisung zum Klavierspielen. Nur dies Einzige bemerke ich noch, daß ein Generalbaßspieler sich in der Folge auch das Tenor- und Altzeichen bekannt machen muß, weil unter andern besonders in Fugen rc. statt des Baßschlüssels zuweilen ein ander Zeichen eintritt.

§. 3.

Das Wort Harmonie kommt in mehr als Einem Sinne vor. Man versteht nämlich darunter überhaupt, die

*) Die Akkorde wurden entweder in einer zweyten, über dem Baßsysteme stehenden, Notenreihe durch so viele Noten (Buchstaben) angedeutet, als ein Akkord Intervalle enthielt; oder der Begleiter mußte die Harmonie aus der vorliegenden Partitur übersehen und mit spielen.

die Folge und Verbindung mehrerer einzelner Akkorde zu einem Ganzen. In dieser Bedeutung wird also die **Harmonie** gewissermaßen der **Melodie**, oder einer wohlgeordneten Folge **einzelner Töne**, entgegengesetzt. Daher sagt man: die Melodie eines oder des andern Tonstückes ist gut, aber die Harmonie könnte besser seyn; der Tonsetzer versteht die Harmonie nicht u. s. w. Auch das **Konsoniren** wird zuweilen durch den Ausdruck **Harmonie** bezeichnet. In so fern setzt man der Harmonie das **Dissoniren** gewisser Akkorde oder Intervalle entgegen. So hat z. B. Ein Akkord mehr oder weniger Harmonie, (Wohlklang,) als der Andere. Endlich versteht man unter **Harmonie** ins besondere, eine regelmäßige Verbindung (Zusammensetzung) verschiedener Töne, welche zu gleicher Zeit hervorgebracht und gewöhnlich zusammen ein **Akkord** genannt werden. In dieser engern Bedeutung – wo also nur von einem oder dem andern einzelnen Akkorde die Rede ist – kommt das Wort Harmonie in diesem Lehrbuche am häufigsten vor.

Anm. Enge heißt die Harmonie, wenn alle dazu gehörige Töne nahe an einander liegen. Sind aber die Intervalle eines Akkordes weit z. B. eine Oktave und weiter, von einander entfernt, so heißt die Harmonie zerstreut. (§. 62. i)

§. 4.

Die Bestandtheile der Harmonie sind **Töne**; aus Tönen entstehen **Intervalle**, und aus Intervallen werden **Akkorde** zusammengesetzt. Ich will daher zuvörderst jeden der genannten Bestandtheile in möglichster Kürze genauer zu bestimmen suchen.

§. 5.

Unter Ton, einzeln betrachtet, versteht man überhaupt einen jeden Klang von bestimmter Höhe*). Daher sagt man z. B. der Ton c, der Ton fis, der Ton b u. s. w.

*) Da hingegen ein anhaltender Schall, dessen Höhe man nicht genau bestimmen kann, nur ein Klang (nicht Ton) genannt wird.

Im engern Sinne genommen bezeichnet das Wort Ton ein Intervall, (§. 6.) welches auf zwey zunächst liegenden Stufen steht, wie c-d, e-f ꝛc. In dieser Hinsicht unterscheidet man hauptsächlich **ganze und halbe Töne**, weil die Stufen c, d, e, f, g, a, h, c — folglich auch die darauf bezeichneten Töne — nicht alle gleich groß sind. Zwey zunächst liegende Tasten z. B. c und cis, cis und d, e und f ꝛc. verhalten sich, ohne Rücksicht der Lage, wie ein **halber Ton** zu einander*). Liegt aber zwischen zwey Tasten noch Eine mitten inne, wie zwischen c und d, (nämlich cis,) zwischen e und fis, (f,) zwischen fis und gis, (g,) ꝛc. so beträgt ihre Entfernung von einander einen **ganzen Ton**.

Anm. Selbst die halben Töne pflegt man, bey genauerer Bestimmung, in große und in kleine halbe Töne einzutheilen. Ein großer halber Ton nimmt auf dem Notenplane zwey Stufen ein. Von dieser Art sind e-f, fis-g ꝛc. Die kleinen halben Töne stehen auf Einer Stufe z. B. c-cis, des-d u. s. w. Zwey halbe Töne von verschiedener Größe, d. h. ein großer und ein kleiner halber Ton, machen zusammen einen ganzen Ton aus z. B. c-d, nämlich c-cis, und cis-d, oder c-des, und des-d.

§. 6.

Ein **Intervall** heißt jeder höhere Ton, in so fern man ihn mit einem tiefern vergleicht, (oder nach dem dazwischen befindlichen Raume bestimmt,) weil nämlich zwey verschiedene Töne z. B. c und d, in einer gewissen Entfernung (Weite) von einander liegen. Die Hauptbenennung **Sekunden, Terzen** ꝛc. erhalten die Intervalle von der größern oder kleinern Anzahl Stufen, welche sie auf dem Notenplane einnehmen. Eine Sekunde steht nämlich auf der zweyten oder nächstliegenden, eine Terz auf der dritten, eine Quarte auf der vierten Stufe u. s. w. Wenn schlechthin von der Prime, Oktave, Quinte oder Quarte die Rede ist, so versteht man die **reine** oder **vollkommene** Pri-

*) Dem angehenden Generalbaßspieler auf irgend einem Klavierinstrumente dürften diese Merkmale wohl einleuchtender seyn, als eine theoretische Erklärung. Indeß sagt die beygefügte Anmerkung auch in dieser Hinsicht mehr hiervon.

Prime, Oktave, Quinte oder Quarte darunter. Weil aber auf jeder Stufe mehrere Intervalle z. B. mehrere Sekunden, Terzen ꝛc. möglich, und in der Ausübung auch wirklich gebräuchlich sind: so bedient man sich der Beywörter **groß, klein, übermäßig, vermindert** u. dgl. um dadurch die Größe des einen oder des andern Intervalles genauer zu bestimmen. (§. 7.)

Anm. Die Intervalle werden jedesmal von dem tiefern Tone aufwärts, und zwar nach Stufen abgezählt. Wenn man also die Töne c und e nach ihrer Entfernung oder als Intervall bestimmen will, so zählt man die erste Stufe (nämlich c) mit. Sonach steht e auf der dritten Stufe, und heißt folglich eine Terz. Es ist zwar um einen halben Ton tiefer als e, weil aber es ebenfalls auf der dritten Stufe von c steht, so behält dieses Intervall die Benennung einer Terz; da hingegen dis auf der zweyten Stufe von c eine Sekunde heißt. Hiervon wird man die Anwendung leicht auf andere Intervalle machen können.

§. 7.

Die brauchbarsten und in der Ausübung mehr oder weniger gewöhnlichen Intervalle sind folgende:

Primen:		Sekunden:		
Einklang *) oder reine Prime.	große, vergrößerte oder übermäßige Prime.	kleine.	große.	übermäßige oder vergrößerte.
Gleiche Tonhöhe.	Ein kleiner halber Ton.	Ein großer halber Ton.	Ein ganzer Ton.	Ein ganzer u. ein kleiner halber Ton.

Terzen:

*) Die reine Prime oder der Einklang ist, genau genommen, kein Intervall; denn c̄ und c̄ sind beyde gleich hoch, folglich läßt sich zwischen ihnen kein Raum (keine Entfernung) denken. Indeß mußte ich doch diese reine Prime, der Vollständigkeit wegen, hier mit aufnehmen. Einklang sagt man, weil c und c, auf zwey Instrumenten oder von zwey Sängern hervorgebracht, einerley Tonhöhe haben. Da sie aber dem Klange nach verschieden sind — denn anders

Terzen:

verminderte oder verkleinerte.	kleine.	große.	übermäßige od. vergrößerte*)
2 große halbe Töne.	1 ganzer u. 1 großer halber Ton.	2 ganze Töne.	2 ganze Töne u. 1 kleiner halb. T.

Quarten:

verminderte	oder:	reine od. vollkomn.	übermäßige od. vergröß.
1 ganzer Ton u. 2 groß. halbe Töne.		2 ganze Töne u. 1 groß. halb. T.	3 ganze Töne.

Quinten:

falsche**), unvollkommene, (kleine) oder verminderte.	reine od. vollkommene.	übermäßige od. vergrößerte.
2 ganze und 2 große halbe Töne.	3 ganze T. u. ein gr. halb. T	4 ganze Töne.

Sexten:

verminderte.	kleine.	große.	übermäßige od. vergrößerte.
2 ganze u. 3 gr. halbe Töne.	3 ganze u. 2 gr. halbe T.	4 ganze T. u. 1 gr halb. T.	5 ganze Töne.

Septi-

ders klingt eine Violine und anders eine Singstimme u. s. w. — so wird die Benennung Einklang von verschiedenen Tonlehrern verworfen. Uebrigens bezeichnet man den Einklang durch eine Note mit zwey Strichen, wovon einer auf- der andere abwärts steht a). Weil aber bey ganzen Taktnoten die Striche nicht statt finden, so schreibt man dafür zwey solche Noten dicht neben einander b).

a) b)

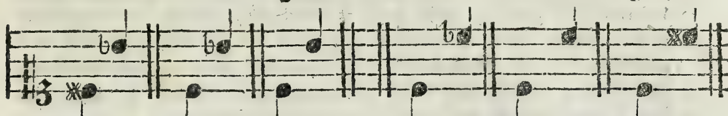
Die übermäßige Prime kommt, als ein wirklich zur Harmonie gehöriges Intervall nie, sondern höchstens nur im Durchgange vor, wie hier:

Mehr davon §. 117.

*) Auch die übermäßige Terz ist in der Ausübung fast gar nicht gebräuchlich.

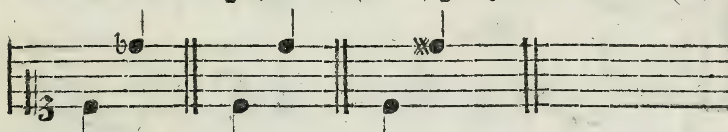
**) Der sehr gewöhnliche Ausdruck: falsche Quinte, zeigt nicht an, daß dieses Intervall fehlerhaft sey, sondern man bedient sich des Bey-

Septimen:			Oktaven:		
verminderte.	kleine.	große.	verminderte oder verkleinerte.	reine oder vollkommene.	vergrößerte od. übermäßige *).



3 ganze und 3 große halbe Töne.	4 ganze u. 2 gr. halbe Töne.	5 ganze Töne und 1 großer halber Ton.	4 ganze u. 3 gr. halbe T.	5 ganze u. 2 gr. halbe Töne.	6 ganze Töne u. 1 gr. halber Ton.

Nonen:		
kleine.	große.	übermäßige **).



5 ganze und 3 große halbe Töne.	6 ganze und 2 gr. halb. Töne.	7 ganze Töne und 1 gr. halber Ton.

Es versteht sich von selbst, wenn z. B. d zum tiefern Tone angenommen wird, daß alsdann es die kleine, e die große und eis die übermäßige Sekunde ist u. s. w.

Anm.

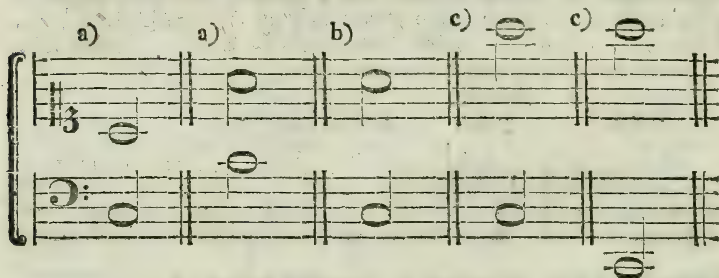
Beywortes falsch deswegen, weil die dadurch bezeichnete Quinte unächt (nicht rein, dissonirend ꝛc.) ist. Schicklicher hätte man aber doch wohl ein ander Beywort wählen können; wie denn auch diese Quinte von einigen Tonlehrern in gewissen Fällen die kleine (§. 107.) von Andern aber die verminderte Quinte genannt wird. (Marpurg, Handbuch ꝛc. Seite 13. und 95.)

*) Die übermäßige Oktave wird völlig wie die übermäßige Prime behandelt. Daher wollen auch einige Tonlehrer von der übermäßigen Oktave nichts wissen, da hingegen Andere die übermäßige Prime in der Intervallentabelle nicht mit aufführen.

**) Auch die übermäßige None wird nur von wenigen Tonlehrern mit unter die gebräuchlichen Intervalle aufgenommen.

Die Decimen, Undecimen und Terzdecimen sind, in Absicht auf ihren Standort, nichts anders, als Oktaven von der Terz, Quarte und Sexte. Wenigstens bedient man sich zur Bezeichnung derselben gewöhnlich der Ziffern 3, 4 und 6. Nur die Decime wird zuweilen, aus gewissen Ursachen, durch die Ziffer 10 bezeichnet. (§. 13.) Noch seltener pflegt man die Undecime vermittelst der Zahl 11 anzudeuten.

Anm. Die Intervalle behalten gewöhnlich dieselbe Benennung, wenn man sie auch eine oder mehrere Oktaven höher versetzt. Die große Sexte von c ist bekanntlich a, dieses a mag nun das nächste von dem angenommenen c seyn a), oder mehrere Oktaven, wie bey b) und c), davon entfernt liegen. Daß aber hiervon vorzüglich die Intervalle auf der zweyten Stufe in gewissen Fällen eine Ausnahme machen, und aus welchem Grunde dies geschieht, wird §. 145. in der Anm. und §. 146. näher untersucht werden.



§. 8.

Natürlich groß oder klein heißen die Intervalle, wenn sie in der Tonleiter (Vorzeichnung) des Tones, woraus man spielt, (oder worein ausgewichen worden ist,) enthalten sind. Folglich wäre z. B. in C dur e die **natürlich große**, und in C moll es die **natürlich kleine** Terz. Die Intervalle, welche nicht unter der Vorzeichnung 2c. mit begriffen sind, sondern durch ein Versetzungszeichen erst unmittelbar vor der Note bezeichnet werden, pflegt man gemeiniglich, aber nicht immer richtig, **zufällig** große oder kleine Intervalle zu nennen *). Sonach wäre z. B. fis in D moll die **zufällig große**, b in G dur aber die **zufällig kleine** Terz.

Anm.

*) Ueberhaupt hätte man, in Hinsicht auf die natürlichen Intervalle, statt des Beywortes zufällig, wohl noch schicklicher ein anderes z. B. fremd, erhöhet u. dgl. wählen können; zumal da auch gewisse Dissonanzen, um sie von den wesentlichen (absolut nothwendigen) zu unterscheiden, sehr passend zufällige (d. h. nicht eigentlich dazu gehörige, entbehrliche 2c.) Dissonanzen genannt werden. (§. 73. u. a. m.) Indeß muß ich freylich, wenigstens in dieser Anweisung, die nun einmal fast allgemein angenommenen Kunstwörter beybehalten.

Anm. Daß dennoch ein Versetzungszeichen unmittelbar vor der Note nicht jedesmal ein zufällig großes oder kleines Intervall bezeichne, hoffe ich sogleich überzeugend erweisen zu können. Man nehme an, ein Tonstück gehe aus C dur, so ist fis allerdings zufällig groß. Weicht aber der Komponist in diesem Tonstücke aus C dur wirklich in G dur oder E moll aus, so kann fis, des Kreuzes vor f ungeachtet, sodann (d. h. nach geschehener Ausweichung) nicht mehr zufällig groß heißen; denn fis ist dem G dur und E moll so eigen und natürlich, als es f oder h dem C dur ist. Eben so bezeichnete auch b vor der Note h, wenn nämlich der Komponist bereits in F dur oder D moll ausgewichen wäre, kein zufällig kleines Intervall u. s. w. Daß diese Bemerkung für den Generalbaßspieler nicht unwichtig ist, wird unter andern §. 118. bey H) gezeigt werden.

§. 9.

Alle die §. 7. nahmhaft gemachten Intervalle bringt man in zwey Hauptklassen. Einige werden nämlich, in Absicht auf ihre Wirkung ꝛc. **Konsonanzen**, andere aber **Dissonanzen** genannt. **Konsonirend (wohlklingend)** heißen diejenigen Intervalle, deren Verhältniß zu einander leicht zu fassen ist, oder die zugleich angegeben einen mehr oder weniger angenehmen Eindruck auf uns machen. Sie setzen schon an sich in Ruhe, d. h. sie machen keine weitere Folge nothwendig, und bedürfen daher auch keiner Auflösung.

Dissonirend (übelklingend) nennt man diejenigen Intervalle, deren Verhältniß zu einander schwer zu fassen ist, oder die einen mehr oder weniger unangenehmen Eindruck auf uns machen. Sie setzen nicht völlig in Ruhe, d. h. sie lassen eine Folge (Auflösung in eine Konsonanz) erwarten.

Anm. Damit man diesen, auch für den Generalbaßspieler äußerst wichtigen, Paragraphen ganz verstehe, muß ich eine etwas längere Anmerkung hinzufügen.

Zwey Saiten von gleicher Dicke und Länge gleich stark gespannt, schwingen sich auch gleich geschwind, und geben einen und ebendenselben Ton (den Einklang) an. Man

sagt daher: der Einklang verhält sich wie eins zu eins. (1:1) Dies ist das leichteste Verhältniß, und wirkt daher am angenehmsten auf uns. Denn niemand kann es schwer finden z. B. binnen vier gleich geschwind nach einander folgenden Schlägen ebenfalls viermal in gleichen Zeiträumen nieder zu schlagen, oder unter vier gleich weit entfernte Punkte . . . . vier andere Punkte in gleicher Entfernung zu setzen.

Wenn man hingegen eine Saite, z. B. das G auf der Violine *), um die Hälfte verkürzt, (welches durch das Aufsetzen eines Fingers geschehen kann, weil alsdann nur Eine Hälfte der Saite klingend gemacht wird,) so schwingt sich diese Hälfte noch einmal geschwinder, als die ganze Saite, und giebt nunmehr den Ton G genau um eine Oktave höher an. Da nun auf diese Art die Saite in zwey gleiche Theile getheilt wird, so verhält sich die Hälfte zur ganzen Saite wie zwey zu eins, (2:1) oder, welches einerley ist, das tiefere G verhält sich zu dem höhern wie eins zu zwey. (1:2.) Ein solches Verhältniß ist ebenfalls leicht zu fassen, und wirkt daher auch angenehm auf uns. Daß es aber leicht zu fassen ist, wird wohl niemand leugnen können. Denn wer sollte es schwer finden, binnen der Zeit, in welcher jemand z. B. acht Schläge in gleichen Zeiträumen thut, sechzehnmal gleich geschwind nieder zu schlagen! — Oder man setze eine Anzahl z. B. acht Punkte in gleicher Entfernung neben einander, wie hier:

. . . .

so ist es sehr leicht, unter diese acht Punkte sechzehn andere in gleicher Entfernung zu setzen. Ungleich schwerer wäre es hingegen, binnen sechzehn gleich geschwind nach einander folgenden Schlägen funfzehnmal in gleichen Zeiträumen nieder zu schlagen, oder unter sechzehn gleich weit entfernte Punkte funfzehn andere in gleicher Entfernung zu setzen. (Dies letztere Verhältniß 16:15 gäbe demnach eine Dissonanz.) Jetzt wird man hoffentlich einsehen, warum gewisse Intervalle angenehmer auf uns wirken, oder leichter zu fassen sind, als andere. Wenigstens ist dies die wahrscheinlichste Ursache, welche die Philosophen vom Kon- und Dissoniren der Intervalle angeben. **)

Ver-

*) Ein Monochord wäre hierzu freylich noch zweckmäßiger; allein ich besorge, dieses Instrument möchte nicht überall zu haben seyn.

**) Eberhard schreibt in seiner Theorie der schönen Wissenschaften, dritte Auflage, Seite 27. „Mehrere Töne zusammen gefallen durch „das leichtere Verhältniß der Luftschwingungen zu einander. Diese „leichtern

Verkürzt man die Länge einer Saite auf die oben erwähnte Art um ein Drittel, und macht die übrigen zwey Drittel klingend, so giebt sie die reine Quinte an. Da nun dieses Verhältniß, zwey zu drey, (2:3) nicht mehr so leicht zu fassen ist, als eins zu eins, oder eins zu zwey: so wirkt zwar die Quinte etwas weniger angenehm auf uns, als der Einklang und die Oktave, aber doch immer noch angenehmer, als die Quarte u. s. w.

Nunmehr wird man begreifen, was es heisse, wenn theoretische Tonlehrer sagen: die Quarte hat das Verhältniß 3:4 die große Terz 4:5, die kleine 5:6, die große Sexte 3:5, die kleine 5:8. Mit diesem letztern Verhältnisse hört das Konsoniren allmählich auf. Der Grund des Dissonirens verschiedener Intervalle läßt sich aus dem, was von den Konsonanzen gesagt worden ist, leicht folgern. Eine Dissonanz giebt schon das Verhältniß 8:9, nämlich die große Sekunde. Merklich unangenehmer wirkt 15:16 (eine kleine Sekunde) auf uns; aber noch ungleich widriger wäre z. B. ein Intervall 98:100 u. dgl.

§. 10.

Konsonanzen giebt es, außer dem Einklange*), noch sieben, nämlich 1) die reine Oktave, 2) die reine Quinte, 3) die reine Quarte, 4) die große Terz, 5) die kleine Terz, 6) die große Sexte und 7) die kleine Sexte. Da nun einige Konsonanzen (wie man sich gewöhnlich ausdrückt) mehr, andere aber weniger befriedigen, (beruhigen,) oder mit andern Worten: da das Verhältniß der Konsonanzen in Absicht auf ihre Reinigkeit mehr oder weniger vollkommen

„leichtern Verhältnisse sind solche, die mit kleinern Zahlen ausgedruckt werden." (Z. B. 1:1; 1:2; 2:3 etc.) „Indem die Seele „die Luftschwingungen unvermerkt und mit unbegreiflicher Schnelligkeit überrechnet: so wird ihr dieses bey den Verhältnissen, die mit „kleinern Zahlen ausgedruckt werden, ihrer Natur nach leichter", als bey den Verhältnissen, die man vermittelst größerer Zahlen ausdruckt z. B. 15:16; 21:24 etc.

) Obgleich der Einklang kein Intervall ist, (§. 7.) so kann er doch dessen ungeachtet die vollkommenste Konsonanz seyn. Denn Jeder muß eingestehen, daß z. B. der Ton c auf zehn und mehreren Instrumenten zugleich rein hervorgebracht, vollkommen konsonire. (§. 62. *).

men (faßlich) ist: so bringt man die Konsonanzen vorzüglich in zwey Abtheilungen Die mehr beruhigenden heißen **vollkommene**, die weniger beruhigenden aber **unvollkommene Konsonanzen** *). Zu den **vollkommenen** gehören, außer dem Einklange, die reine Oktave und die reine Quinte. **Unvollkommene** Konsonanzen sind die beyden oben genannten Terzen und Sexten. Zwischen den vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen hält die reine Quarte gleichsam das Mittel, daher wird sie von Einigen für eine vollkommene, von Andern aber für eine unvollkommene Konsonanz erklärt **).

Alle die übrigen §. 7. nahmhaft gemachten Intervalle sind **Dissonanzen**. Je mehr aber eine Dissonanz beunruhiget, oder je widriger sie auf uns wirket, desto vollkommener ist sie in ihrer Art. Daher pflegt man bey genauerer Eintheilung auch **vollkommene** und **unvollkommene Dissonanzen** anzunehmen. **Vollkommen** oder sehr dissonirend wären demnach die übermäßige Prime, (die kleine Sekunde,) die große Septime, (die verminderte Oktave) und

*) Andere lehren: „Die Octave, die Quinte und die Quarte werden vollkommene Consonanzen genennt, weil sie keine merkliche „Erhöhung vertragen, ohne dissonirend zu werden; die Terz und „Sexte aber unvollkommene, weil sie größer oder kleiner seyn können." (Sulzer, unter Consonanz.) Fast eben derselben Worte bedient sich Kirnberger in seinen Grundsätzen des Generalbasses, S. 15. Auch E. Bach schreibt S. 24. „Sie heißen vollkommene „Consonanzen, weil sie keine Veränderung als Consonanzen mit „sich vornehmen lassen, sondern sogleich dissoniren, so bald sie größer oder kleiner gemacht werden rc.". Und Koch druckt sich so aus: „Jene (die reine Prime, die reine Oktave und die reine „Quinte) nennet man, weil die Stufen derselben nur ein consonirend Intervall enthalten, vollkommne Consonanzen, diese aber „(die große und kleine Terz, und die große und kleine Sexte) werden unvollkommne Consonanzen genennet, weil sie so wohl klein „als groß seyn können und dennoch consoniren" (Versuch einer Anleitung zur Composition, erst. Theil, S. 49.) Ich zweifle aber, ob jeder Lernende diese Gründe völlig klar und einleuchtend finden werde. —

**) Daß die reine Quarte auch von verschiedenen Tonlehrern unter die Zahl der Dissonanzen aufgenommen, und in gewissen Fällen allerdings wie eine Dissonanz behandelt wird, soll an seinem Orte (beym Quartsexten- und Quartquintenakkorde) näher bestimmt werden.

und andere diesen ähnliche Intervalle. Die übrigen, nicht so widrigen, Dissonanzen heißen **unvollkommene**, weil sie ihrem Endzwecke, eine Art von Mißvergnügen zu erregen, weniger entsprechen.

§. 11.

Jeder **Akkord** besteht, nach §. 3. aus mehreren regelmäßig zusammengesetzten Tönen. Da nun viele solche Zusammensetzungen möglich sind, so entsteht auch eine große Anzahl Akkorde. Daher sagt man entweder nur schlechthin der **Akkord** (Dreyklang) *C*, der Akkord *D* ꝛc. oder der Septimenakkord, der Quintsextenakkord u. s. w. Sind alle Töne oder vielmehr Intervalle eines Akkordes Konsonanzen, wie beym harmonischen Dreyklange ꝛc. so heißt ein solcher Akkord **konsonirend**. Befinden sich aber unter den Intervallen eines Akkordes Dissonanzen, wie beym Septimen- oder Quartnonenakkorde ꝛc. so sagt man von einem solchen Akkorde, er sey **dissonirend**. Einige Akkorde sind aus vier und mehreren Intervallen zusammengesetzt; daher giebt es **drey- vier-** und **mehrstimmige** Akkorde. **Vollständig** heißt ein Akkord, wenn er alle dazu gehörige Intervalle enthält. Zum Septimenakkorde gehört, wie bekannt, außer dem Basse, die Septime, Terz und Quinte. Greift man nun alle diese Intervalle dazu, so ist der Septimenakkord **vollständig**; läßt man aber z. B. die Quinte weg, so heißt er **unvollständig**.

Was übrigens bey jedem Akkorde ins besondere zu bemerken ist, das soll zu seiner Zeit gelehrt werden.

Zweyter Abschnitt.

Bedeutung der Ziffern und anderer Zeichen.

§. 12.

Die Ziffern und Zeichen, welche sich auf das Generalbaßspielen beziehen, pflegt man insgesammt Signaturen zu nennen. Solcher Signaturen giebt es zwar eine ziemliche Anzahl; allein dessen ungeachtet haben doch schon verschiedene Tonlehrer über die noch sehr unvollständige Art und Unbestimmtheit in Rücksicht der Bezifferung geklagt. In diese, unstreitig gegründete, Klage stimme auch ich mit völliger Ueberzeugung. Nur wage ich es in diesem, zunächst für Anfänger bestimmten, Lehrbuche noch nicht, eine bequemer zu übersehende und dabey weniger schwankende Bezeichnung der Akkorde in Vorschlag zu bringen. Ich muß es daher für jetzt beym Alten bewenden lassen, bis sich etwa eine Gelegenheit darbietet, mit einer veränderten Zeichenlehre für den Generalbaßspieler hervor zu treten.

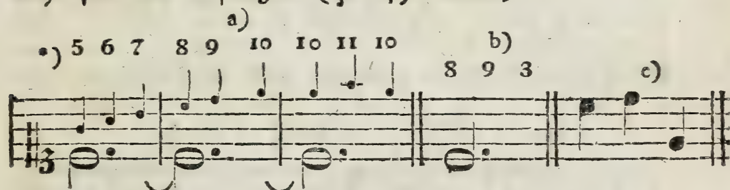
Anm. Ob es gleich der Signaturen in mancher Rücksicht (§. 25. 27. 67. u. v. a.) noch immer zu wenige giebt, so haben wir deren doch auch, zur Bezeichnung verschiedener Akkorde, bey weiten zu viele *), wodurch noch überdies gewisse Harmonien nur sehr unbestimmt (§. 93. 109. 121. u. a. m.) bezeichnet werden. — Jedoch hier nichts mehr davon.

§. 13.

Durch Ziffern pflegt man die Intervalle anzudeuten. Die Zahl 1 bezeichnet demnach eine Prime, 2 eine Sekunde, 3 eine Terz, 4 eine Quarte u. s. w. Gewöhnlich bedient man sich nur der einfachen Zahlen, nämlich 1 bis 9; indeß werden doch auch zuweilen die Ziffern 10 und 11 gebraucht,

*) Man bedenke, daß gegenwärtig mehrere Akkorde durch drey, auch wohl gar durch vier über einander stehende Ziffern, zum Theil mit Versetzungszeichen 2c. angedeutet werden, welches vielleicht vermittelst eines einzigen Zeichens möglich wäre.

braucht, wenn man z. B. dadurch bestimmen will, daß die None eine Stufe aufwärts gehen soll a). In diesem Falle würde ein Ungeübter, wenn er statt 9 10 die Ziffern 9 3 sähe b), vielleicht einen Sprung machen, wie bey c), da doch hier eine stufenweise Folge vorausgesetzt wird. Daß aber die 10 ꝛc. außer dem doppelten Kontrapunkte, auch noch aus andern Gründen nöthig werden kann, gehört nicht für den Anfänger. (§. 145. Anm.)



§. 14.

Die durch Ziffern bezeichneten Intervalle werden so gegriffen, wie es die jedesmalige Vorzeichnung mit sich bringt. Folglich zeigt z. B. die Ziffer 6 über der Note c in C dur a, in C moll aber as, über der Note d in D dur h, in D moll hingegen b an u. s. w. Soll man irgend ein zufällig erhöhetes oder erniedrigtes Intervall greifen, so wird dies durch ein Versetzungszeichen angedeutet. Man pflegt nämlich das erforderliche Versetzungszeichen, es sey nun ein ✻, b oder ♮, dicht vor die Ziffer zu setzen z. B. b2, b4, b5, oder: ♮2, ♮4, ♮5, ♮7, desgleichen: ✻2, ✻4, auch wohl so: 2b, 4b ꝛc.**), 2✻, 4✻ u. s. w. oder das Versetzungszeichen wird noch gewöhnlicher und besser durch die Ziffer gezogen z. B. 2b, 4b, 5b, 6b, ꝛc. oder, 2♮, 4♮, 5♮, 6♮, u. s. w. Anstatt des Kreuzes (✻) bedient man sich gemeiniglich eines Striches durch die Ziffer

*) Um dieses Buch nicht ohne Noth zu vertheuern, werde ich zu denjenigen Beyspielen, worin nichts auf die Entfernung der Stimmen ꝛc. ankommt, so oft es sich thun läßt, nur Eine Notenreihe wählen.

**) Analogisch richtiger steht das Versetzungszeichen vor den Ziffern. Denn man setzt z. B. ein ✻ nicht hinter, sondern vor diejenige Note, auf welche sichs bezieht.

z. B. 2̸, 4̸, 5̸, 6̸, 7̸. Nur bey 1, 8 und 9 kommt der Strich seltner vor; denn man wählt hierbey gewöhnlich diese Bezeichnungsart: ✻1, ✻8, ✻9, oder: 1✻, 8✻, 9✻, anstatt: 1̸, 8̸, 9̸. Bey zweyfachen Erhöhungen werden die Striche und übrigen Versetzungszeichen verdoppelt z. B. 4̸̸, oder ⁺2, ⁺4 und 6♭♭ ꝛc.

Anm. Einige verwechseln bey der Bezifferung die, zum Theil ohnedies überflüssigen, Versetzungszeichen mit einander, und schreiben z. B. 5♭, wo eigentlich 5♮ stehen sollte a). Besonders bedienen sich die Franzosen noch hin und wieder eines Striches durch die Ziffer b), statt des Bees c) u. s. w.

a) 5♭ statt: 5♮ b) $\begin{smallmatrix}6\\5\!\!\!/\end{smallmatrix}$ c) $\begin{smallmatrix}6\\5\flat\end{smallmatrix}$

Man lasse sich also dadurch nicht zu Fehlern verleiten. Denn in allen diesen drey Beyspielen wird durch das Versetzungszeichen die falsche Quinte, folglich bey a) nicht gis, sondern g bezeichnet.

§. 15.

Steht ein Versetzungszeichen allein (ohne daß es zu einer Ziffer gehört) über einer Note, so bezieht es sich auf die Terz, das heißt, es wird dadurch eine zufällig erhöhete oder erniedrigte Terz des zum Grunde liegenden Dreyklanges bezeichnet. Folglich haben die Versetzungszeichen ✻, ♭ und ♮ mit 3 (oder ✻3) ♭3 und ♮3 einerley Bedeutung. Wenn also über der Baßnote a ein ✻ steht, so greift man nicht die kleine Terz c, sondern die große, nämlich cis ꝛc. (§. 84. g) h) i). Auch wenn eine 4, 2 oder 9 vorhergeht, auf welche die zufällig erhöhete ꝛc. Terz folgen soll, schreibt man, der Kürze wegen, nicht 4 ✻3, sondern nur 4 ✻ u. s. w. Bey mehreren über einander stehenden Ziffern bezeichnet ein Versetzungszeichen, wenn es zu keiner der dabey befindlichen Ziffern gehört, ebenfalls die (zufällig erhöhete oder erniedrigte) Terz, z. B. $\begin{smallmatrix}5\\✻\end{smallmatrix}$ statt $\begin{smallmatrix}5\\✻3\end{smallmatrix}$, oder $\begin{smallmatrix}6\\5\\\flat\end{smallmatrix}$ statt $\begin{smallmatrix}6\\5\\\flat 3\end{smallmatrix}$.

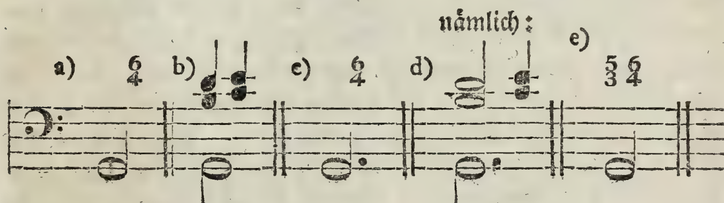
§. 16.

§. 16.

Wenn zwey oder mehrere Ziffern — die Versetzungszeichen und Striche mit darunter begriffen — über einander stehen, so werden die dadurch bezeichneten Intervalle zugleich angeschlagen. Durch $\begin{smallmatrix}8\\6\\\sharp\end{smallmatrix}$ wird also angezeigt, daß man die Oktave, Sexte und zufällig erhöhete Terz zugleich (auf einmal) angeben soll.

§. 17.

Die Akkorde oder einzelnen Intervalle, deren Ziffern nicht gerade (senkrecht) über der Note, sondern etwas rechts stehen a) c), werden nicht mit dem Tone des Basses zugleich, sondern nach Umständen erst bey der zweyten Hälfte der Note b) oder noch später d) angeschlagen. Man giebt daher bey a) anfangs den Dreyklang und erst alsdann, wenn die halbe Geltung der Note vorüber ist, den Quartsextenakkord an b). Bey c) tritt dieselbe Harmonie sogar erst mit dem dritten Viertel ein d). (§. 20.) Da aber durch diese Bezeichnungsart der Spieler leicht zu einer fehlerhaften Begleitung verleitet werden kann, so ist unstreitig die Bezifferung bey e) der bey a) und c) vorzuziehen.



§. 18.

Jede bezeichnete Harmonie gilt so lange, als die Baßnote unverändert dieselbe bleibt. Folglich behält man bey a) auch noch im zweyten Takte den Sextenakkord so lange, bis über fis der Quintsextenakkord eintritt. Auch alsdann, wenn die Baßnote um eine Oktave tiefer (oder höher) versetzt worden ist b), und wenn durchgehende c) oder har-

monische Nebennoten (§. 37.) eingeschaltet sind d), behält man den vorgeschriebenen Akkord, bis eine andere Harmonie bezeichnet wird, wie dies aus der (durch kleine Noten) bemerkten Begleitung erhellet.

a) 6 6 5♮ b) 6 4 5 ✱

c) 6 6 (ohne durchgehende Noten.) d) 6 5♮ 6 5♮ (ohne harmonische Nebennoten.)

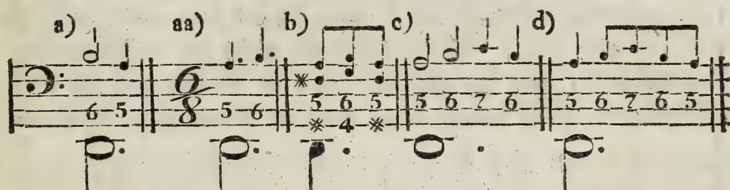
§. 19.

Stehen zwey Ziffern über einer Note, welche in zwey gleiche Theile getheilt werden kann, neben einander, so bekommt jede dadurch bezeichnete Harmonie die Hälfte von der Dauer der Note a). Bey drey neben einander stehenden Ziffern über einer solchen Note, erhält die dadurch bezeichnete erstere Harmonie den halben Werth, die übrigen beyden Akkorde aber bekommen zusammen nur die zweyte Hälfte von der Geltung der Note b). Durch vier neben einander stehende Ziffern wird angedeutet, daß jede bezeichnete Harmonie den vierten Theil von dem Werthe der Note bekommen soll c). Fünf Ziffern werden so eingetheilt, wie bey d).

a) 5 6 b) ✱ 5 ✱ 6 7 4 5 c) 3 6 7 6 d) ✱ 5 ✱ 6 4 7 5 6 4 5 ✱

§. 20.

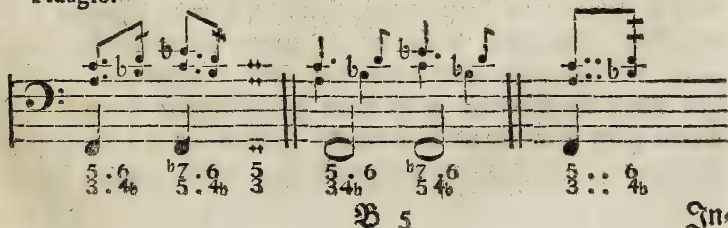
Von zwey neben einander stehenden Ziffern über einer dreytheiligen (punktirten) Note, bekommt die bemerkte erstere Harmonie zwey Theile, für die zwente Ziffer bleibt also bloß der noch übrige dritte Theil von dem Werthe der Note übrig a). Nur in triplirten Taktarten z. B. in $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ ꝛc. bekommt jede Ziffer die Hälfte, wie bey aa). Stehen drey Ziffern über einer solchen Note, so erhält jeder Akkord ein Drittel von dem Werthe derselben b) Bey vier Ziffern kommt auf jede der beyden erstern ein Drittel, so daß für die folgenden beyden Ziffern zusammen nur Ein Drittel übrig bleibt c). Fünf Ziffern setzen die Eintheilung bey d) voraus.



Soll der Generalbaßspieler von der, in diesem und dem vorhergehenden Paragraphen bestimmten, Eintheilung abweichen, so muß es ausdrücklich angedeutet werden. (§. 23. f) g).

§. 21.

Die Punkte nach Ziffern sind zwar bis jetzt noch wenig im Gebrauche; allein bey genauerer Bezeichnung könnte man sich derselben in gewissen Fällen doch mit Vortheil bedienen. Z. B.



Indeß vertritt gemeiniglich der §. 23. erwähnte Querstrich die Stelle der bequemer zu übersehenden Punkte.

§. 22.

Wenn über einem Punkte Ziffern stehen, so giebt man die dadurch bezeichnete Harmonie während des Punktes an, und zählt die Intervalle von der vorhergehenden Note ab a). Eben dies gilt auch von den längern Pausen b). Nur bey kurzen Pausen (die keinen völligen Takttheil, oder wenigstens kein Taktglied gelten,) hat man die Regel festgesetzt, daß die bezeichneten Akkorde zwar auch beym Eintritte der Pause angegeben, aber nicht von der vorhergehenden, sondern von der folgenden Note abgezählt werden c), wie dies aus der beygefügten Begleitung erhellet. Indeß leidet diese Regel doch auch verschiedene, ohne große Weitläuftigkeit nicht zu bestimmende, Ausnahmen, weil die Komponisten in Absicht auf die Bezifferung rc. nicht durchgängig einerley Grundsätze befolgen.

§. 23.

Ein Querstrich — zeigt an, daß man in den begleitenden Stimmen den vorhergehenden Akkord a) oder ein einzelnes Intervall desselben b) unverändert beybehalten soll. Dessen ungeachtet kann der Akkord oder das Intervall nach Umständen aufs neue angeschlagen werden c). Sind zwey über einander stehende Ziffern vorhergegangen, so folgen gewöhnlich zwey Querstriche, wenn nämlich beyde

vor-

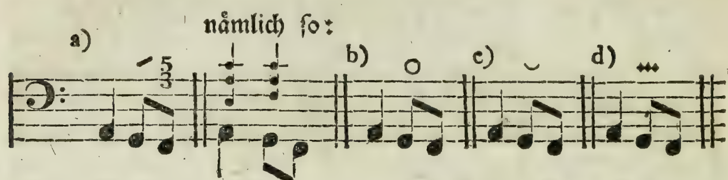
vorhergehende Töne unverändert beybehalten werden sollen, wie bey d). Nach drey Ziffern ꝛc. bedient man sich in ähnlichen Fällen auch wohl drey solcher Querstriche e). Wenn daher der Generalbaßspieler von den §. 19. und §. 20. enthaltenen Regeln in Absicht auf die Eintheilung abweichen soll, so pflegt man diese Abweichung gemeiniglich durch Querstriche zu bestimmen f), da es außerdem vermittelst der wiederholten Ziffern geschehen müßte, wie bey g).

§. 24.

Durch einen schrägen Strich ⁄ wird angedeutet, daß man beym Eintritte derjenigen Note, über welcher dieser Strich steht, den jedesmal bezeichneten Akkord der
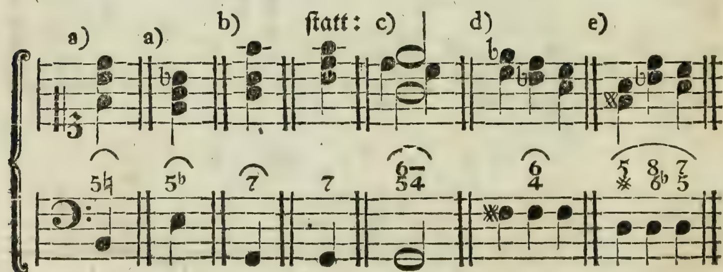
fol-

folgenden Note, im voraus anschlagen soll a). (Mehr hiervon §. 36. und 38.) Dieselbe Bedeutung hatten bisher in einigen Gegenden auch die Zeichen bey b) und c). Indeß werde ich das erstere dieser beyden Zeichen, welche ohnedies hierzu nicht ganz passend sind, zu einem andern Zwecke wählen. (§. 27.) Noch zweydeutiger ist die von Einigen dafür gebrauchte Bezeichnung bey d).



§. 25.

Vermittelst eines Bogens ⌒ bezeichnen verschiedene Komponisten den verminderten Dreyklang a) *), gewisse unvollständige Akkorde b), Vorhalte c), durchgehende Harmonien d) und andere nur dreystimmig zu begleitende Stellen e), wovon an seinem Orte mehr vorkommen wird. Indeß ist diese, für Ungeübte allerdings zu empfehlende, Bezeichnungsart noch nicht allgemein eingeführt worden.



§. 26.

Bey den mit *unisono (un. all' unisono, all' ottava)* bezeichneten Stellen spielt man, außer den Baßnoten, die-

*) Um ihn dadurch von dem eben so bezeichneten Quintsextenakkorde (§. 129. a) b) zu unterscheiden.

dieselben Töne zugleich, und zwar gemeiniglich in der nächstliegenden höhern Oktave mit a). Soll der Begleiter wieder ganze Akkorde angeben, so wird dies bey der ersten Note durch die jedesmal erforderlichen Ziffern (oder Versetzungszeichen) angedeutet b) c). Auch vermittelst der oft wiederholten Zahl 8 d), oder abgekürzt, wie bey e), pflegen Einige das all' unisono zu bezeichnen.

Die Buchstaben *t. s. (tasto solo)* zeigen an, daß man nur die vorgeschriebene Taste (ohne alle weitere Begleitung) anschlagen solle f), bis nämlich wieder eine oder die andere Harmonie bezeichnet wird g).

a) a)
un. 3 all' un. 7
a) b) a) c)

nämlich:
d) 8 8 8 8 8 8 8 e) 8 8

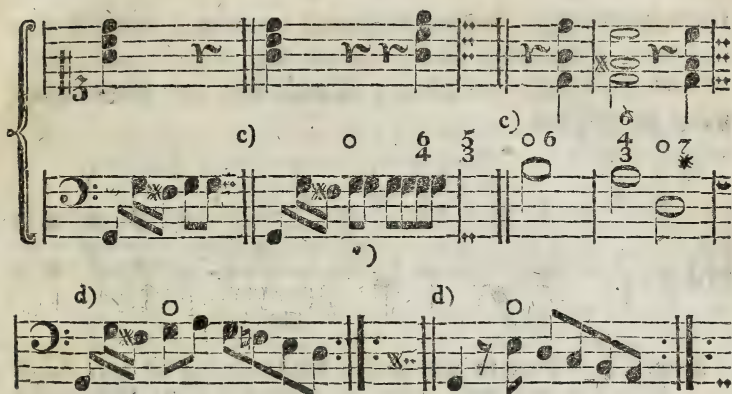
t. s.
6
5
f) g)

§. 27.

Außer mancherley andern Unvollkommenheiten, in Absicht auf die genau bestimmte Bezifferung, scheint mir auch dies eine zu seyn, daß man noch kein Zeichen allgemein angenommen hat, das Pausiren der begleitenden Stimmen bey einzelnen Takttheilen ꝛc. anzudeuten. Denn die im vorhergehenden Paragraphen erwähnten Worte *tasto solo* sind bey gewissen Stellen z. E. unten bey a), nicht wohl anwendbar. Und doch giebt es verschiedene nicht immer zu errathende Fälle, wo man einzelne Takttheile in den begleitenden Stimmen schlechterdings pausiren muß. Wären z. B. zu dem Basse bey a) und b) etwa in einer Sinfonie ꝛc. die Violinen und übrigen Instrumente so gesetzt, wie ich sie in der obern Notenreihe angegeben habe: so würde der Generalbaßspieler dem Zwecke des Komponisten geradezu entgegen arbeiten, wenn er mit dem zweyten und dritten Viertel — wie es außerdem geschehen sollte — einen Akkord anschlüge. Auch bey Einleitungen oder Zurückkehrungen in den Hauptton ꝛc. d), die man nur selten begleiten darf, würde ein Warnungszeichen nicht allezeit überflüssig seyn. Ich wähle dieses o dazu c), und bezeichne dadurch, daß der Generalbaßspieler in den begleitenden Stimmen (folglich den Baß ausgenommen) so lange pausire, bis wieder Ziffern eintreten. Auch Pausen über den Noten könnte man allenfalls hierzu gebrauchen; nur würde dadurch in gewissen Fällen eine Zweydeutigkeit entstehen, welche bey der Bezeichnung durch o weniger zu besorgen ist.

a) Vivace. b) Allegro.

c)



Dritter Abschnitt.

Erklärung der gewöhnlichsten Kunstwörter, die sich auf den Generalbaß beziehen.

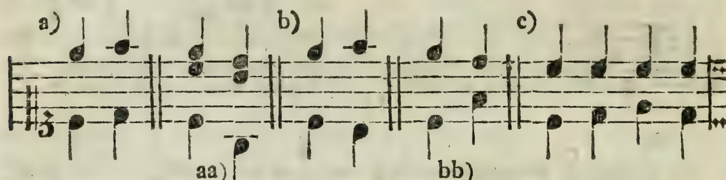
(Hoffentlich wird es Jedem einleuchten, daß ohne vorhergegangene Erklärung der gewöhnlichsten Kunstwörter in den weiter unten folgenden Abschnitten vieles, wo nicht ganz, doch zum Theil, unverständlich seyn würde. Ich glaube daher, die gedachte Erklärung werde hier nicht am unrechten Orte stehen.)

§. 28.

Das Wort **Bewegung** bezeichnet beym Generalbasse die Fortschreitung der Stimmen. Wenn nämlich zwey oder mehrere Stimmen zugleich steigen oder fallen (auf- oder abwärts gehen) wie bey a), so heißt dies die **gerade Bewegung.** *(motus rectus.)* Steigt hingegen eine Stimme, indem die andere fällt b), so wird diese verschiedene Art der Fortschreitung die **Gegenbewegung** *(motus contrarius)* genannt. Die **schräge, vermischte** oder **Seiten-**

*) Eine ähnliche, nur etwas mühsamer zu übersehende, Bezeichnung hat bereits der verstorbene Adlung vorgeschlagen. (S. dessen Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, 14tes Kapitel.)

tenbewegung, *(motus obliquus)* — wenn nämlich eine Stimme steigt oder fällt, indem die Andere auf ihrer Stelle bleibt c) — pflegen Einige mit zur Gegenbewegung zu rechnen.



Anm. Das Steigen und Fallen durch Stufen a) oder durch Sprünge aa) bb) ändert in Absicht auf die Benennung nichts.

§. 29.

Unter der **Grundstimme** versteht man — wiewohl nicht immer ganz richtig (§. 31.) — den Baß, oder die an dessen Stelle eintretende tiefste Stimme; da hingegen der Diskant oder die jedesmalige höchste Stimme bey der Begleitung gewöhnlich schlechthin die **Oberstimme** genannt wird. Diese beyden Stimmen (die tiefste und die höchste) pflegt man auch, in Rücksicht der Lage, die **äußersten Stimmen** zu nennen.

Mittelstimmen sind diejenigen, welche bloß zum Ausfüllen der Harmonie dienen und zwischen den beyden äußersten Stimmen liegen. Bey vierstimmigen Griffen mag in diesem Lehrbuche die höhere Mittelstimme der **Alt**, die tiefere aber der **Tenor** heißen.

Das Wort **Hauptstimme** bezeichnet in der Kunstsprache gemeiniglich diejenige Stimme, in welche der Komponist die Melodie (Hauptmelodie *) des Tonstückes gelegt hat, es sey nun eine Singstimme, Violine, Flöte u. s. w. Weil der Generalbaßspieler nur selten oder gar nicht die eigent-

*) Jede Stimme hat zwar eine Art von Melodie, oder soll sie wenigstens haben; hier ist aber nur von der gleichsam herrschenden (wichtigern, sich vor den übrigen auszeichnenden) Melodie die Rede.

gentliche Hauptstimme spielt, so ist er bloß **Begleiter**, (**Akkompagnist**,) und das, was er spielt, pflegt man die **Begleitung** (das **Akkompagnement**) zu nennen.

Anm. Da man unter dem Kunstausdrucke kontrapunktiren ursprünglich nichts anders verstand, als „zu einer Stimme noch mehrere setzen": so ist in gewisser Rücksicht auch der Begleiter ein Kontrapunktist; aber freylich nur in der weitern Bedeutung des Wortes. Denn zum Kontrapunktiren, im engern Sinne, werden bekanntlich ungleich mehrere Kenntnisse vorausgesetzt, als zum Begleiten. (Vollständigern Unterricht von den mancherley Arten des Kontrapunktes findet man in Fux Gradus ad Parnassum, in Sulzers allg. Theorie ꝛc. in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, in Marpurgs Abhandlung von der Fuge u. a. m.)

§. 30.

Ungetheilt (**gemein**) heißt die Begleitung, wenn man, außer dem Basse, alle Stimmen mit der rechten Hand spielt a). Dies ist die gewöhnlichste und für den Anfänger die leichteste Art zu begleiten.

Greift man aber mit der linken Hand, außer dem Basse, noch eine b) oder mehrere Stimmen c), so heißt die Begleitung **getheilt**. (**zerstreut**.) Daß übrigens bey der so genannten **vierstimmigen** Begleitung zu dem Basse, welcher ebenfalls für eine Stimme gilt, noch drey a), bey der **dreystimmigen** Begleitung aber, außer dem Basse, nur noch zwey Stimmen ꝛc. vorausgesetzt werden, bedarf wohl keiner weitern Erklärung.

a) b) c)

6
5

6
5

7

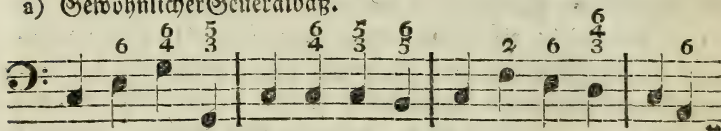
Anm. In wie fern die getheilte Begleitung nöthig werden kann, oder auch außerdem in gewissen Fällen der gemeinen (ungetheilten) Begleitung vorzuziehen ist, soll gelegentlich bemerkt werden. Hier kommt es bloß auf die Erklärung der Kunstwörter an.

§. 31.

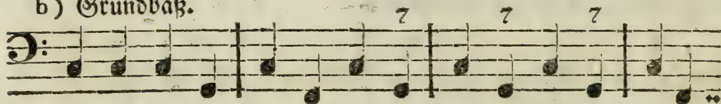
Grundakkorde oder **Grundharmonien** sind diejenigen Akkorde, von welchen andere abstammen oder hergeleitet werden. Solcher Grundakkorde hat man eigentlich nur zwey, nämlich den Dreyklang und den Septimenakkord*). (§ 69.) Alle die übrigen von diesen hergeleiteten Akkorde heißen **Versetzungen** oder **Nebenakkorde**. Schriebe oder setzte man nun einen Baß, worin nur die beyden Grundakkorde vorkämen, wie bey b), so wäre dies der wahre **Grund-** oder **Fundamentalbaß**.

Die Ausdrücke **Grundnote** und **Grundton** werden zwar häufig statt **Baßnote** gebraucht, aber ebenfalls nicht immer richtig; denn der Baß hat nicht jedesmal die Grundtöne der Akkorde, wie dies schon aus dem nachstehenden Beyspiele erhellet.

a) Gewöhnlicher Generalbaß.



b) Grundbaß.



§. 32.

Das Wort **Tonica** bezeichnet den jedesmaligen Hauptton eines Stückes, oder die erste Stufe derjenigen diato-

ni-

*) Daß einige Tonlehrer auch den verminderten rc. Dreyklang mit unter die wirklichen Grundakkorde aufnehmen, soll weiter unten (in der Anm. zu §. 80.) umständlicher bemerkt werden.

nischen Tonleiter, welche in einem Tonstücke zum Grunde liegt. Geht also z. B. eine Sonate aus C dur oder aus C moll, so ist C die Tonica ꝛc. Der Kürze wegen sagt man daher gewöhnlich: der harmonische Dreyklang hat seinen eigentlichen Sitz auf der Tonica u. dgl. Oft versteht man aber unter der Tonica nicht eben den Hauptton selbst, sondern nur die erste Stufe desjenigen Tones, in welchen der Komponist ausgewichen ist. Folglich kann in einem Tonstücke aus C dur, eine Zeit lang G, F ꝛc. die Tonica (**Nebentonica**) seyn.

In derselben doppelten Bedeutung wird der jedesmalige fünfte Ton von der Tonica die **Dominante** genannt. Sonach ist G die Dominante von C ꝛc. Weicht der Komponist in einem Tonstücke aus C in G aus, so wird alsdann D die Dominante. (**Nebendominante**) Einige pflegen sich, aber in einer andern Bedeutung, auch des Ausdruckes **Unterdominante** zu bedienen. Sie verstehen nämlich darunter die Quinte abwärts; mithin wäre F die **Unter**- G hingegen die **Oberdominante** von C. In eben dem Sinne gebraucht man auch die Ausdrücke **Ober**- und **Unterquarte** u. a. m.

Die Terz der Tonica kommt zuweilen unter der Benennung **Mediante** vor, weil nämlich die Terz zwischen dem Grundtone und dessen Quinte (mitten inne) liegt z. B. C (e) g, oder C (es) g.

Das *Semitonium (Subsemitonium) modi*, oder der vorzugsweise so genannte **Leitton**, *(ton sensible etc.)* bezeichnet den siebenten Ton (die große Septime) der Tonica; folglich ist h das Semitonium modi von C, gis von A, e von F, dis von E u. s. w.

§. 33.

Vorbereitet (präparirt) wird eine Dissonanz, wenn sie in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde schon als Konsonanz da war, wie bey a). (§. 54.) Weil die

vorbereiteten Dissonanzen größtentheils durch einen Bogen ⁀ bezeichnet werden, so sagt man auch zuweilen, sie kommen gebunden vor.

Auflösen (**resolviren**) heißt, eine Dissonanz wieder in eine Konsonanz übergehen lassen b). (§. 56. Anm. 2.) Dies geschieht in den mehrsten Fällen eine (diatonische) Stufe abwärts b). Jedoch werden auch verschiedene Dissonanzen, vorzüglich aber die übermäßigen Intervalle, eine Stufe aufwärts (über sich, in die Höhe etc.) aufgelöst c).

§. 34.

Eine Aufhaltung oder **Verzögerung der Auflösung** *(retardatio)* nennt man diejenige Behandlungsart, vermittelst welcher die erforderliche Auflösung der Dissonanzen nicht sogleich, sondern erst nach einem a) oder mehreren eingeschalteten Akkorden erfolgt b).

§. 35.

§. 35.

Wird die Auflösung, welche z. B. der Oberstimme zukäme, in den Baß oder in irgend eine andere Stimme verlegt: so heißt dies eine **Verwechselung der Auflösung** a). Nimmt aber der Baß, vor der noch nicht erfolgten Auflösung, ein andres zur Harmonie gehöriges Intervall, so daß beyde Akkorde auf einem und eben demselben Grundakkorde beruhen, wie in den Beyspielen b) und c): so pflegt man dies eine **Verwechselung der Harmonie** zu nennen. (§. 71. 128.) Bey b) wird nämlich der Quintsextenakkord mit dem Septimenakkorde verwechselt, indem der Baß das vorher im Tenore gelegene e, und der Tenor dagegen das c des Basses übernimmt. Die übrigen Stimmen bleiben unverändert liegen, und nun erst wird die ursprüngliche Septime b gehörig in a aufgelöst u. s. w.

a) statt: a) statt: a) statt:

5♮ 6 5♮ 7 4 6 7 5♮ 7 ✳ 6 7 ✳ ✳

b) c) d) dd)

♮7 6 5♭ 2 4 3 6 6 6 6 (7)

Anm. Dergleichen bey a) bemerkte Verwechselungen der Auflösung kommen häufiger vor, als man denken sollte. Denn selbst bey der sehr gewöhnlichen Folge der Akkorde in dem

Beyspiele d) übernimmt der Baß die Auflösung; weil die Terz von d, nämlich f, als Septime des hierbey zum Grunde liegenden Septimenakkordes von G, eigentlich eine Stufe abwärts, folglich ins e, gehen sollte, wie bey dd). (§. 92. +) u. §. 134.)

§. 36.

Tritt in den begleitenden Stimmen ein ganzer Akkord a) b) oder nur ein einzelnes Intervall desselben c) früher ein, als die Baßnote, auf welcher eigentlich die Harmonie beruht: so heißt dies in der Kunstsprache schlechthin eine **Vorausnahme** *(anticipatio)* Nur nach einem dissonirenden Akkorde, wie bey b), kann die erwähnte Behandlungsart mit Recht eine **Vorausnahme der Auflösung** genannt werden. Denn hierbey wird wirklich die vorhergehende Dissonanz (in diesem Beyspiele die falsche Quinte,) schon im voraus aufgelöst, welches bey a) und c) keines Weges der Fall ist. Daß zuweilen auch im Basse selbst ähnliche Vorausnahmen angebracht werden, erhellet aus den Beyspielen d) und dd).

a) ohne Vorausnahme. b) ohne Vorausn.

oder: 5/2 6 oder: 6/4/2 *)

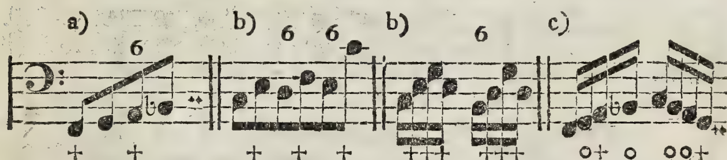
c) c) ohne V. d) dd)

ohne V.

*) S. §. 38. Anm. c) d).

§. 37.

Unter **durchgehenden Noten** versteht man diejenigen kurzen Töne, welche nicht zur Harmonie gehören, und beym Generalbaßspielen keine eigene Begleitung (keinen Anschlag) bekommen, sondern ohne Begleitung gleichsam überhin gehen. (§. 67.) In so fern werden die durchgehenden Noten denenjenigen, mit welchen bey der Begleitung eine Harmonie angegeben wird, oder den so genannten **Hauptnoten** entgegengesetzt. In dem Beyspiele a) sind demnach die mit + bemerkten Noten **anschlagende** oder **Hauptnoten**, die übrigen aber heißen **durchgehend**. Zu den bey b) mit + bezeichneten Noten wird zwar ebenfalls kein Akkord angegeben, folglich sind sie in so fern auch durchgehend; da sie aber zu der, bey den Hauptnoten zum Grunde liegenden, Harmonie gehören – welches in dem Beyspiele a) nicht der Fall ist – so pflegt man sie bey genauerer Bestimmung **harmonische Nebennoten** zu nennen. In dem Beyspiele c) sind wirklich durchgehende o) und auch **harmonische Nebennoten** +) enthalten.



§. 38.

Der **Durchgang** ist zweyerley, nämlich **regelmäßig**, (**regulair**, *transitus regularis*) und **unregelmäßig**, (**irregulair**, *transitus irregularis*.)

Beym **regelmäßigen Durchgange** dissoniren die **schlechten** a) b), beym **unregelmäßigen** aber die **guten** Noten c).

Oder bestimmter: gehen die dissonirenden Töne ohne Anschlag durch, daß also die zum Grunde liegende Harmonie sich auf die Haupt- oder guten Noten bezieht, und

mit denselben angegeben wird, wie bey a) und b): so heißt der Durchgang **regelmäßig**.

Wird hingegen die, bey den schlechten Noten zum Grunde liegende, Harmonie schon mit den guten Noten angegeben und folglich voraus genommen, daß also die schlechten Noten gewissermaßen zu Hauptnoten werden, wie bey c): so heißt der Durchgang **unregelmäßig**. Die guten Noten pflegt man in diesem Falle **Wechselnoten** (ital. *note cambiate)* zu nennen.

Anm. Die schlechten Noten bey a) läßt man, wenigstens in geschwinder Bewegung, gemeiniglich von selbst durchgehen, (§. 67.) daher wird der regelmäßige Durchgang nur selten bezeichnet. Indeß geschieht es doch zuweilen, nicht ohne Grund, auf die oben bey b) bemerkte Art, nämlich vermittelst des §. 23. erwähnten Querstriches.

Der nicht immer zu errathende unregelmäßige Durchgang wird, wie bey c), durch den schrägen Strich (§. 24.) oder durch Ziffern d) bezeichnet. Indeß ist die letztere Bezeichnung schwerer zu übersehen, und überdies auch deswegen

gen weniger zu empfehlen, weil oft zur Bezeichnung sehr gewöhnlicher Akkorde viele, und außerdem selten zugleich vorkommende Ziffern erfordert werden, wie dies schon aus dem kurzen Beyspiele d) erhellet. Uebrigens kommt der etwas harte unregelmäßige Durchgang größtentheils nur in der freyern Schreibart vor. (§. 41.)

§. 39.

Außer den nur eben gedachten Fällen wird das Wort **Durchgang** noch in einem andern Sinne gebraucht. Man sagt nämlich auch von verschiedenen Dissonanzen, die ohne Auflösung liegen bleiben, wie bey a) b) und c), oder welche nicht auf die ihnen eigene Art fortschreiten d): sie **kommen im Durchgange vor.** Daß in dem Beyspiele e) zwey Intervalle, nämlich die mit + bezeichnete Quarte und Sexte, nicht zu der unter dem Basse angedeuteten Harmonie gehören, und also ebenfalls nur **im Durchgange** vorkommen, wird hoffentlich jeder fühlen.

a) anstatt: b)

nämlich: c) statt: ohne Durchgang.

d) d) e) f) g)

6 7 6 7 5/3 6/4♭ ♭7/5 ♭7/5 6/4♭ 5/3 8 7 7

♭7/5

Anm. Einige Tonlehrer wollen die Ausdrücke: durchgehende Septime, Septimenakkord im Durchgange ꝛc. in den bey a) und b) bemerkten Fällen nicht gelten lassen, sondern dafür stillstehende oder nicht resolvirende Septime gebraucht wissen. Und mich dünkt, sie haben Recht. Denn bey a) sind in der That die mit + bezeichneten Noten des Basses und der Mittelstimme durchgehend, da hingegen das c der Oberstimme zu dem hier zum Grunde liegenden Dreyklange C ꝛc. gehört, und eigentlich nicht durchgehende Septime, sondern die Oktave des genannten Grundakkordes ist. Eben so sind in dem Beyspiele b) — worin die Harmonie auf dem Septimenakkorde der Dominante G beruht — der mit + bezeichnete Baß und der Alt durchgehend, folglich braucht das dadurch zur Septime gewordene g des Tenors nicht aufgelöst zu werden; denn dieses g ist ursprünglich, (wie im vorhergehenden Beyspiele das c der Oberstimme,) die Oktave des wahren Grundtones. — Aus dem Beyspiele c) erhellet, daß die durchgehenden Töne, welche hierbey im Basse und in den Mittelstimmen liegen, in der freyern Schreibart sogar auf den guten Takttheil fallen, und von ziemlich langer Dauer seyn können. *)

Ganz eigentlich im Durchgange kommt die Septime bey d) vor. Denn in diesem Falle ist sie von kurzer Dauer, sie fällt in eine schlechte Zeit, und schreitet, wider ihre Art, aufwärts fort. Die bey f) ebenfalls auf einem schlechten Takttheile eintretende Septime wird zwar von Einigen auch für durchgehend erklärt; da sie aber gehörig aufgelöst werden kann, und wirklich aufgelöst werden muß, so würde ich sie lieber eine nachschlagende (später eintretende) Septime nennen. Ueberdies tritt sie nicht selten auf einem guten Tackttheile ein, und ist sodann von ziemlich langer Dauer g).

§. 40.

) Dies ist unter andern eine von den in der Einleitung §. III.) erwähnten Anmerkungen, welche der Anfänger für jetzt vielleicht noch nicht ganz verstehen dürfte.

§. 40.

Der Kunstausdruck Querstand (unharmonischer Querstand, böser Querstand, *relatio non harmonica*) bezeichnet gewisse Fortschreitungen zweyer Stimmen, welche zwar einzeln oder an sich gut sind, aber in Verbindung mit einander eine unangenehme Wirkung thun. Dies ist unter andern vorzüglich alsdann der Fall, wenn in jeder Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt a). Auch die Fortschreitungen bey b) sind ziemlich unharmonisch. Ins besondere wird der so genannte Triton, oder die aus drey ganzen Tönen bestehende übermäßige Quarte c), und die auf diesem Intervalle beruhende Folge zweyer großen Terzen in gerader Bewegung +), mit unter die unharmonischen Fortschreitungen gezählt.

a) *)

b) c)

+) +) d) dd) e)

d)

Anm.

*) Die untere Stimme bezeichnet nämlich G moll, die obere hingegen G dur.

Anm. Wenn die Tonart in einer und eben derselben Stimme, und zwar auf der nämlichen Stufe, verändert wird, wie bey d), so ist die Fortschreitung weniger, oder gar nicht widrig,*) und folglich erlaubt. Auch der Triton kann bey vollstimmiger Begleitung nicht allezeit vermieden werden. Gegen die bey e) enthaltene Folge zweyer großen Terzen ist nichts einzuwenden, denn diese Terzen beruhen nicht auf dem Triton oder auf einer übermäßigen Quarte. Ueberhaupt wird es in Rücksicht der Querstände gegenwärtig nicht mehr so genau genommen, als ehedem.

§. 41.

Die **Schreibart** theilt man ein in die **strenge** (**schwere, gebundene, gearbeitete**) und in die **freye**. (**galante, leichte** rc.)**) **Strenge** wird sie genannt, wenn alle Regeln in Absicht auf die Fortschreitung, (§. 42. ff.) Vorbereitung, Auflösung u. dgl. genau befolgt werden, wenn jeder Akkord, jeder Ton Nachdruck hat, wenn in einem gewissen Sinne mehr der Verstand beschäftigt, als dem Ohre geschmeichelt wird, oder wenn der Tonsetzer das Angenehme, Gefällige rc. der Kunst aufopfert. — Der Komponist erlaubt sich dabey wenig oder gar keine Verzierungen, er bringt nicht viele durchgehende Töne an, und setzt eine dem ernsten, feyerlich erhabenen Charakter angemessene Begleitung voraus.

In der **freyen (galanten) Schreibart** befolgt der Tonsetzer die grammatischen Regeln nicht immer so strenge, er läßt z. B. gewisse Dissonanzen unvorbereitet eintreten, er

*) Vielleicht deswegen, weil z. B. oben bey d) das Nachklingen des c, durch das nächstliegende cis mehr gedämpft wird, als wenn dieser Ton eine Oktave tiefer (oder höher) folgte, wie bey dd), wo man das vorhergehende c noch immer zu deutlich nach- oder mitklingen hört.

**) Die Eintheilung in den Kirchen- Kammer- und Theaterstyl ist unter der obigen gewissermaßen mit begriffen. Denn die Arbeiten für die Kirche sollen eigentlich insgesammt in der strengen Schreibart geschrieben seyn. Nur in den für die Kammer und für das Theater bestimmten Tonstücken findet die freye und auch die strenge Schreibart statt.

er verlegt die Auflösung derselben in andere Stimmen, (§. 35.) er schweift außerdem in Ansehung der Modulation aus, er erlaubt sich mancherley Verzierungen, mischt mehrere durchgehende Töne ein; kurz, er arbeitet hierbey mehr für das Ohr, und tritt – wenn ich so sagen darf – weniger als gelehrt scheinender Tonkünstler auf.

Zweytes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Regeln beym Generalbasse.

§. 42.

Alle widrige (unnatürliche) und von Sängern schwer zu treffende Fortschreitungen sind überhaupt im so genannten reinen Satze, folglich auch beym Generalbaßspielen, größtentheils sowohl auf- als abwärts nicht erlaubt. Zu diesen verbotenen Fortschreitungen gehören, außer dem Triton und den §. 40. erwähnten Querständen, vorzüglich der Sprung in die übermäßige Sekunde a), in die verminderte Terz b), in die übermäßige Terz und Quarte c), in die übermäßige Quinte d), in die verminderte e) und übermäßige Sexte f), in die große Septime g), in die verminderte h) und übermäßige Oktave i) u. s. w. Sonach wäre die zweyte Zeile des Liedes: **Von Gott will ich nicht lassen** 2c. bey k) schlecht begleitet, denn es befindet sich in diesem Beyspiele ein Sprung in die übermäßige Sekunde l), in die übermäßige Quarte m), und in die übermäßige Quinte n).

Anm. Nur in der Melodie, niemals aber in den begleitenden Mittelstimmen, erlaubt man allenfalls in der freyen Schreibart, etwa eines gewissen zierlichern, ich möchte lieber sagen pikantern, Gesanges wegen, die Fortschreitung in die übermäßige Sekunde, wie oben bey o), in die verminderte Terz, besonders abwärts p), in die übermäßige Quarte q) ꝛc. Jedoch wollen einige Tonlehrer solche Fortschreitungen nur dem einsichtsvollern Komponisten, nicht aber dem, gemeiniglich weniger aus reifer Ueberzeugung handelnden, Generalbaßspieler*) hingehen lassen. Ich hingegen würde ähnliche Fehler — wo sie es in der That sind — in gewisser Rücksicht dem Generalbaßspieler doch immer noch eher verzeihen, als dem Tonsetzer. Denn der Letztere hängt ganz von sich selbst ab, und kann daher mißliche Lagen vermeiden; überdies hat er länger Zeit und mehrere Hülfsmittel, (z. B. §. 59.) sich auf irgend eine Art aus dieser oder jener Verlegenheit zu helfen, als der größtentheils sogleich vom Blatte spielende Begleiter. Noch aus mehreren Gründen scheint mir der Generalbaßspieler, solcher kleiner Uebereilungen wegen, wo nicht völlige Entschuldigung, doch einige Nachsicht zu verdienen.

§. 43.

*) Ausnahmen hiervon giebt es allerdings sehr viele. Mir selbst sind Generalbaßspieler bekannt, die ungleich mehrere Kenntnisse von der Harmonie ꝛc. besitzen, als mancher Komponist von ziemlich ausgebreitetem Rufe.

§. 43.

In Absicht auf die Fortschreitung konsonirender Intervalle ins besondere hat man hauptsächlich die Regel festgesetzt, daß in den nämlichen beyden Stimmen *) niemals zwey oder mehrere vollkommene Konsonanzen, d. h. vorzüglich zwey Oktaven oder Quinten, in gerader Bewegung unmittelbar nach einander folgen dürfen.**) Mithin wären die durch größere Noten bezeichneten Fortschreitungen in den nachstehenden Beyspielen fehlerhaft.

Oktaven: Quinten: Oktaven u. Quinten.

6 6 ♯ 7 ♯

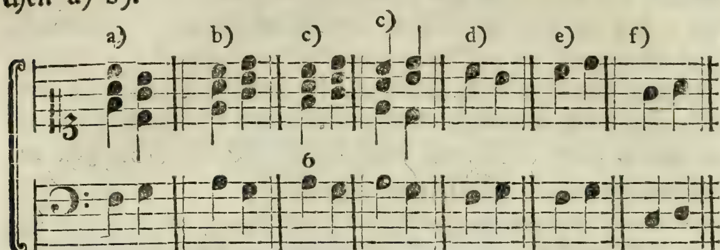
Solche Fehler begehen, heißt in der Kunstsprache schlechthin: **Oktaven und Quinten machen.** Davor hat man sich denn sehr zu hüten, weil dies die ersten Schulfehler sind, die hauptsächlich mancher, übrigens eben nicht tief in die Geheimnisse der Harmonie eingedrungene, steifer Generalbassist auch in dem vortrefflichsten Tonstücke gierig ausspäht, und sie ohne Einschränkung für ganz unverzeihlich hält.***) Besonders geben harmonische Dreyklänge häufig

*) Z. B. im Diskant und Basse, und gleich darauf ebenfalls wieder im Diskant und Basse.

**) Sogar die Folge zweyer Einklänge in denselben Stimmen ꝛc. wollen einige Tonlehrer unter diesem Verbote mit begriffen wissen; weil nämlich der Einklang die Stelle der Oktave vertritt, und aus diesem Grunde eben denselben Regeln unterworfen seyn soll. Ich lasse die Richtigkeit dieser Behauptung dahin gestellt seyn, und widerrathe die Folge zweyer Einklänge in denselben Stimmen, wenn auch eben nicht aus dem gedachten Grunde allein; sondern weil der Satz (die Harmonie) durch mehrere unmittelbar auf einander folgende Einklänge leer wird u. s. w. (§. 62.*)

***) Daß ich hierdurch Oktaven und Quinten vertheidigen wolle, wird man mir hoffentlich nicht zutrauen. Aber lächerlich — ich möchte lie-

fig Veranlassung zu Oktaven und Quinten. Durch die Gegenbewegung kann man ihnen aber größtentheils *) ausweichen a) b).



Hier bey a) und b) hat zwar jeder Dreyklang ebenfalls seine Oktave und Quinte, aber nicht in denselben Stimmen; denn bey a) liegt die erste Oktave im Tenore, die zweyte hingegen im Alte; die erste Quinte hat der Diskant, die zweyte der Tenor u. s. w. Wer sein Ohr bereits geübt hat, der bemerkt, auch im mehrstimmigen Satze, die Fortschreitung jeder einzelnen Stimme sehr genau. Niemand wird aber leugnen, daß die Fortschreitung des Diskantes d) bey weiten nicht so widrig ist, als die bey e). Sollte indeß der Anfänger den Unterschied noch nicht fühlen, so wird er ihn hoffentlich bey mehrerer Uebung fühlen lernen.

Anm. Es fragt sich, warum die Fortschreitung in Oktaven und Quinten verboten ist? und mehrentheils erhält man die Antwort: weil eine solche Fortschreitung schlecht klingt. Dies ist nun wohl etwas, aber noch nicht befriedigend; denn hierauf folgt natürlicher Weise die zweyte Frage: Wie können

lieber sagen pedantisch — ist es doch gewiß, nur auf Oktaven und Quinten Jagd zu machen, und dabey jeden andern Fehler zu übersehen, oder ein übrigens sehr schönes Tonstück, zweyer freylich nicht unter allen Umständen zu billigenden Quinten wegen, nun durchaus schlecht zu finden.

*) Ich sage größtentheils, und zwar nur um derer willen, die nicht gewohnt sind, die Worte in ihrer wahren Bedeutung zu nehmen. Denn in den obigen Beyspielen c) scheinen zwar durch die Gegenbewegung Quinten zu entstehen; allein genau genommen ist dies nicht der Fall. Denn die beyden Stimmen, worin die Quinten liegen, schreiten wirklich in gerader Bewegung fort.

nen zwey oder mehrere Oktaven und Quinten in gerader Bewegung ꝛc. schlecht klingen, da sie doch vollkommene Konsonanzen sind? Hiervon hat man sehr verschiedene, und zum Theil höchst sonderbare, Ursachen angegeben, die ich gar nicht erwähnen will. *)

Sulzer hält dafür, „durch eine vollkommene, besonders „in der Oberstimme liegende, Konsonanz werde eine Art von „Ruhepunkt bewirkt, welcher nicht unmittelbar darauf wieder vorkommen könne, ohne den Zusammenhang der Melodie ganz aufzuheben." Etwas kann dies zu jener widrigen Wirkung allerdings beytragen; allein völlig befriedigend ist dieses Etwas dennoch nicht. Denn warum hebt z. B. ein so genanntes *all' unisono* in zwey und mehreren Oktaven den melodischen Zusammenhang nicht auf? — Jedoch Sulzer selbst hält die gedachte Ursache nur für mitwirkend, denn er sagt, daß wohl Huygens den Grund davon am richtigsten angegeben habe.**) Dieser Huygens schreibt nämlich, „das „Ohr werde durch eine solche Fortschreitung in Ansehung „der Modulation ungewiß, indem die auf einander folgen„den Quinten, wie oben bey f), wirklich zwey Tonarten „anzeigen." Man fühlt nämlich die Tonart C, und auch die von D.***) — Nächst dem scheint mir das Widrige vor-

*) Es verdient hier beyläufig angemerkt zu werden, daß vor ungefähr funfzig Jahren eine damals errichtete Societät der musikalischen Wissenschaften ꝛc. unter andern auf die, wo möglich, befriedigende Beantwortung der Frage: „Warum zwey unmittelbar auf einan„der folgende Quinten und Oktaven nicht wohl ins Gehör fal„len?" einen ansehnlichen Preis setzte. Zwar erschienen in dieser Hinsicht nicht weniger als sieben Schriften; allein man fand keine des darauf gesetzten Preises würdig. Die gedachte Frage wurde wiederholt, aber — so viel ich weiß — wieder nicht befriedigend genug beantwortet.

**) Meiner Meinung nach hat Marpurg in den Anmerkungen zu Sorgens Anleitung zum Generalbasse ꝛc. 1760. Seite 75 — 86. diesen Gegenstand am gründlichsten abgehandelt. Was ich in der obigen Anmerkung noch darüber sage, kann allenfalls ein Zusatz dazu, oder eine nähere Bestimmung gewisser Grundsätze seyn. Wahrscheinlich kannte Sulzer die nur eben gedachte Marpurgische Schrift gar nicht, oder er wollte sie vielleicht absichtlich nicht erwähnen, da er nun einmal in seiner allg. Theorie fast durchgängig Kirnbergers Grundsätze angenommen hatte; dieser war aber schon damals Marpurgs Gegner. —

***) Das Wort Tonart ist hier nicht in der genauern Bedeutung genommen worden; denn es sollen dadurch nicht die Dur- und Molltöne, sondern nur verschiedene Tonleitern z. B. die von C, D, E, u. s. w. bezeichnet werden. In Absicht auf die jedesmalige harte oder weiche Tonart kann das Ohr bey Quinten nicht ungewiß seyn, so bald nämlich die Terz hinzukommt. Und diese setzt Huygens da-

vorzüglich in dem harmonischen Sprunge zu liegen. Um dies zu verstehen, muß man sich erinnern, daß die Töne (Tonarten) nicht in gleichem Grade mit einander verwandt sind. Diejenigen Dur- und Molltöne, welche in Absicht auf ihre Tonleiter oder Vorzeichnung am meisten überein kommen, oder nur um Ein Versetzungszeichen verschieden sind, wie C dur und G dur, oder wie E moll und H moll rc. heißen im ersten Grade verwandt. *) Im zweyten Grade der Verwandtschaft ständen demnach C dur und D dur, oder absteigend C dur und B dur mit einander; im dritten Grade aber C dur und A dur, oder im Absteigen C dur und Es dur u. s. w. **) Diese entferntere Verwandtschaft nenne ich einen harmonischen Sprung. (Von den melodischen Sprüngen, welche bekanntlich der stufenweisen Fortschreitung entgegengesetzt werden, ist also hier nicht die Rede.) Je entfernter aber zwey Töne (Akkorde) mit einander verwandt sind, je widriger müssen die Quinten derselben seyn, wenn anders der angenommene Grundsatz richtig ist. Und mir scheint es so; denn die Quinten unten bey g), wobey kein harmonischer Sprung geschieht, thun auf mich eine weniger widrige Wirkung, als die bey h), wo G dazwischen übergangen worden ist, oder weil die bey diesen letztern Quinten zum Grunde liegenden Akkorde C und D nicht im ersten, sondern im zweyten Grade mit einander verwandt sind

bey voraus, denn er bedient sich der Worte: „Cum Diapente una „cum interjecto ditoni sono (*qui, si desit, mente suppletur,*) toni „speciem certo constituat etc.“

*) Unter diesem ersten Grade der Verwandtschaft sind auch die so genannten Paralleltonarten mit begriffen. Denn obgleich zwey solche Tonarten z. B. C dur und A moll, oder F dur und D moll rc. in Absicht auf die Vorzeichnung einander völlig ähnlich sind, oder eine und eben dieselbe Vorzeichnung haben; so pflegt doch in A moll häufig gis, in C dur hingegen g, in D moll cis, in F dur aber c vorzukommen. — Ueberhaupt sind bis jetzt die Grade der Verwandtschaft noch immer nicht ganz genau und nach einerley Grundsätzen, sondern ziemlich verschieden, bestimmt worden. Um sich hiervon zu überzeugen und zugleich die verschiedenen Meinungen hierüber näher kennen zu lernen, darf man nur die Schriften von Heinichen, Marpurg, Sulzer, Sorge rc. mit einander vergleichen. Aber darin stimmen fast alle Tonlehrer überein, daß von zwey Tonarten, welche mit der angenommenen Tonica in gleichem Grade verwandt sind, die Tonart in aufsteigender Linie, (wie man in der Kunstsprache sagt,) vor der im Absteigen den Vorzug habe. Mithin ist in einem Tonstücke aus C, der Uebergang in die Oberquinte, (Quinte in aufsteigender Linie,) nämlich ins G, doch noch natürlicher, als eine Ausweichung in die, übrigens gleich nahe verwandte, Unterquinte F, (Quinte in absteigender Linie,) u. s. w.

**) Eben so sind natürlicher Weise auch die Akkorde (Dreyklänge) nicht in gleichem Grade mit einander verwandt.

sind.*) Fast noch widriger klingen die von C dur zwar ebenfalls nur im zweyten Grade, aber in absteigender Linie mit einander verwandten Quinten bey i). Ueberdies ist auch der Ton B — anderer Ursachen nicht zu gedenken — selbst wenn man vorher C moll annehmen wollte, gewissermaßen fremd, (zufällig,) und in so fern schon an sich ziemlich auffallend.

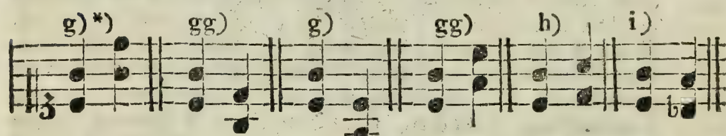
Hieraus würde denn also folgen, daß nicht alle Quinten gleich widrig und fehlerhaft sind und seyn können. Denn diejenigen Quinten, wobey gar keine Fortschreitung geschieht, oder eine und eben dieselbe mehrmals wiederholte Quinte, wie bey k), kann man ohne merkliches Mißfallen öfter unmittelbar nach einander anhören; da hingegen die, durch verschiedene größere oder kleinere harmonische Sprünge fortschreitenden, Quinten bey l) sogleich eine mehr oder weniger widrige Wirkung hervorbringen. Ein nach Grundsätzen handelnder Lehrer wird daher zwischen näher und weiter verwandten Quinten einen Unterschied machen, und sie nicht als in gleichem Grade fehlerhaft verbieten. Ausführlicher kann ich mich für jetzt hierüber nicht erklären. Was etwa dabey noch näher zu bestimmen, oder zu berichtigen seyn möchte — denn gern werde ich mich eines bessern belehren lassen — das sey dem größern Werke vorbehalten. Nur noch dies Einzige bemerke ich hier, daß nicht „der allzu großen Annehmlichkeit wegen" (wie viele Tonlehrer behaupten,) die Folge zweyer vollkonimenen Konsonanzen schon eine Art von Ueberdruß, Ekel, widriger Empfindung ꝛc. verursachen und also aus diesem Grunde verboten seyn kann.**) Denn wer giebt nicht zu, daß außer dem Einklange auch die Oktave eine
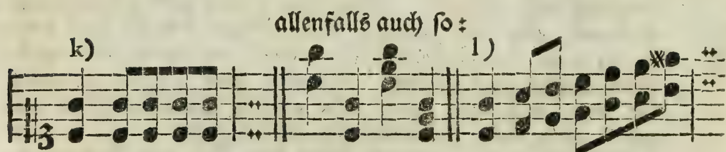
 noch

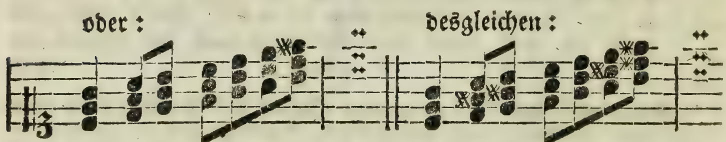
*) Wollte man auch bey der zweyten Quinte des Beyspieles h) nicht D dur, sondern D moll voraussetzen, so würde dies doch gegen den angenommenen Grundsatz wenig beweisen. Denn D moll ist unter den mit C dur im ersten Grade verwandten Tonarten die letzte, und folglich die entfernteste. Theils deswegen, theils auch noch aus andern Gründen behaupten verschiedene Theoretiker, D moll sey mit C dur im zweyten Grade verwandt.
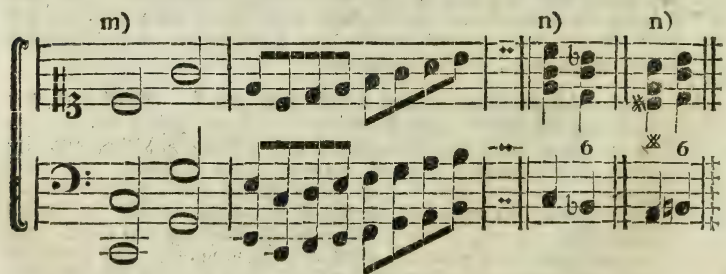
**) In Heinichens Anweisung ꝛc. heißt es S. 108. f. „Weil nach der „Meinung der Alten" (der Verfasser schrieb im Jahre 1728.) „die „Anschlagung einer eintzigen Quinte und Octave das Ohr auf einmahl so vergnüget, daß es niemals zwey Octaven und zwey „Quinten ejusdem speciei nach einander zu hören verlanget ꝛc." Der übrigens sehr verdienstvolle C. P. E. Bach schreibt in seinem Versuche ꝛc. S. 24. „Weil ein einziger Anschlag von ihnen (den vollkommenen Konsonanzen) „das Ohr so vergnügt, daß man niemals mit zwoen fortschreiten darf ꝛc." Petri drückt sich hierüber so aus: „Weil die Folge dieser allzu vollkommenen Intervallen dem „Gehöre unangenehm ist ꝛc." (S. dessen Anleitung zur praktischen Musik, Seite 225.)

noch vollkommnere Konsonanz sey, als die Quinte! Folglich müßten, dieser Meinung nach, auf jeden Fall die Oktaven auch noch weniger zulässig seyn, als die Quinten. Und doch wird ein länger fortgeführtes all' unisono in zwey oder mehreren über einander gesetzten Oktaven m), eine Verstärkung der Melodie ꝛc. wie §. 45. b), nicht unangenehm, weil nämlich hierbey kein harmonischer Sprung geschieht und das Ohr in Absicht auf die Modulation nicht zweifelhaft ist. Ganz anders verhält es sich hingegen mit den Oktaven bey n), die hoffentlich ein Jeder, auch sogar im vier- und mehrstimmigen Satze, äußerst widrig finden wird.
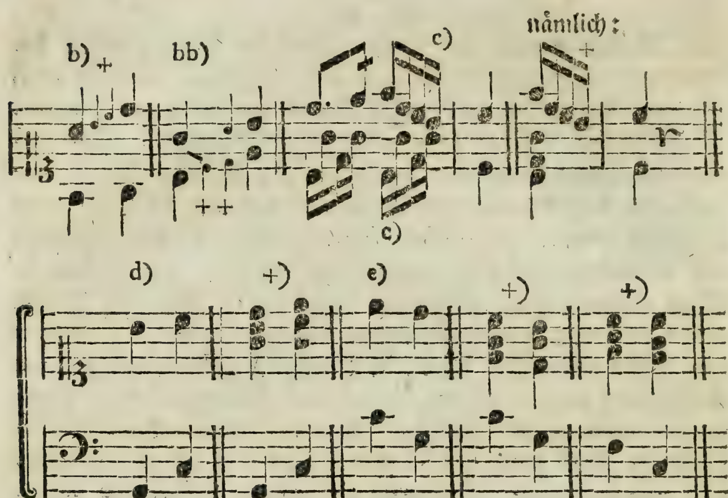








*) Außerdem wird das Widrige auch noch dadurch vermindert, daß man hierbey einen der beyden Töne, nämlich das g, unmittelbar vor-

§. 44.

Außer denen, im vorhergehenden Paragraphen bemerkten, offenbaren Oktaven und Quinten, giebt es noch andere, die man **verdeckte** (oder **verborgene**) nennt. Diese letztern werden zwar nicht wirklich gehört; allein dessen ungeachtet empfindet sie ein mäßig geübtes Ohr, oder wenigstens denkt man sich diese verborgenen Oktaven und Quinten hinzu, und glaubt sie nun, freylich nur vermöge der Einbildungskraft, auch wirklich mit zu hören. – Man entdeckt sie, wenn der (größere)*) Sprung in der einen oder der andern Stimme durch die dazwischen liegenden Töne ausgefüllt wird, wie dies in den nachstehenden Beyspielen a) und b) vermittelst der kleinen Noten angedeutet worden ist. Sogar diese verdeckten Oktaven und Quinten thun zum Theil, wenigstens auf den **Geübtern**, eine unangenehme Wirkung, und sind daher gar nicht, oder nur im höchsten Nothfalle erlaubt. (Anm.) Findet sie der **Anfänger** nicht widrig, so liegt dies an seinem noch ungeübten Ohre. – Auch die Fortschreitung bey c) enthält eine Art von verdeckten Oktaven, die sich ein guter Tonsetzer nicht erlaubt, und die folglich der Generalbaßspieler, wo möglich, ebenfalls vermeiden muß.

vorher gehört hat; da hingegen die in eben demselben Grade verwandten Quinten bey gg), wo beyde Töne frey eintreten, schon etwas auffallender sind.

*) Es können nämlich auch in beyden Stimmen zugleich Sprünge vorkommen, wie bey aa) und bb).



Anm. Daß auch die verdeckten Oktaven und Quinten nicht alle eine gleich widrige Wirkung thun, und daher nach Umständen mehr oder weniger zu entschuldigen seyn können, davon wird man sich, nach dem, was in der Anmerkung zum vorhergehenden Paragraphen S. 50. gelehrt worden ist, noch mehr aber durch einige (mit einem gesunden Ohre prüfende) Vergleichungen sogleich überzeugt finden. So wären z. B. die verdeckten Oktaven und Quinten oben bey a) und b) auf keinen Fall, die bey d) und e) hingegen gar wohl erlaubt; besonders wenn die letztern nur in einer Mittelstimme gegen die andere (oder gegen den Baß) liegen, wie bey +). Aber auch selbst in den beyden äußersten Stimmen können sie oft ohne größere Fehler entweder gar nicht, oder wenigstens nicht bequem, vermieden werden.

§. 45.

Von den verbotenen Oktaven sind aber diejenigen ausgenommen, welche der Komponist absichtlich als ein so genanntes all' unisono anbringt a). Eben so sind auch diejenigen offenbaren Oktaven, wodurch der Tonsetzer die Melodie oder irgend eine Stimme verstärkt b), nicht fehlerhaft, weil die durch kleine Noten angedeuteten Oktaven in

in dem Beyspiele b) nicht als besondere Stimmen, sondern nur als eine Verstärkung der obern anzusehen sind; oder wenn man lieber will: weil weder bey a) noch bey b) die Modulation zweifelhaft ist. Auch wird in beyden Fällen die Tonart nicht plötzlich durch harmonische Sprünge verändert. Denn bey a) liegt nur die Tonleiter von C dur, und bey b) die von G zum Grunde. Eine Art von figurirtem oder verziertem all' unisono habe ich bey c) bemerkt.

a)

b) c)

*)

6 5♮ 6 4

§. 46.

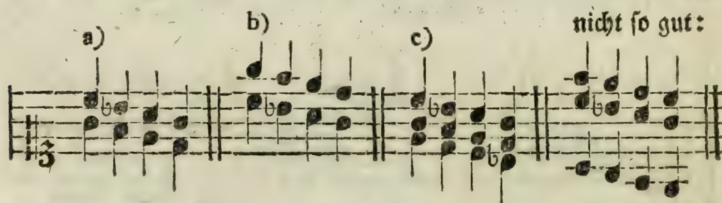
Da bey jeder Quinte eine andere Grundharmonie z. E. bey $^{g}_{c}$ der Akkord C, bey $^{a}_{d}$ der Dreyklang D rc. fühlbar

*) Wir müssen es den Tonsetzern überlassen, sich solcher Oktaven auf eine zweckmäßige und nicht ermüdende Art zu bedienen. Gewiß ist es aber, daß man bisher häufig Mißbrauch damit getrieben hat. Dem angehenden Generalbaßspieler können dergleichen Verdoppelungen ohnedies nicht erlaubt werden; indeß war es doch nöthig, ihm bey dieser Gelegenheit zu erklären, daß ähnliche Oktaven an sich nicht zu den fehlerhaften gehören.

wird, und folglich dadurch zu schnelle Fortschreitungen geschehen: so ist die Folge mehrerer Quinten, nach Art des all' unisono oder einer durch Oktaven zu verstärkenden Stimme etc. nicht erlaubt.*)

§. 47.

Auch mehrere unmittelbar nach einander folgende Quarten, wie bey a), thun, besonders in den äußersten Stimmen, eine ziemlich schlechte, oder wenigstens doch keine angenehme Wirkung, denn sie sind im Grunde versetzte, oder wie man gewöhnlich sagt, umgekehrte Quinten b). Durch eine nahe hinzugefügte (nicht weit davon entfernte) Unterstimme c) werden diese Quarten gewissermaßen gedeckt, und können sodann, mit gehöriger Einschränkung, ohne Bedenken gebraucht werden.

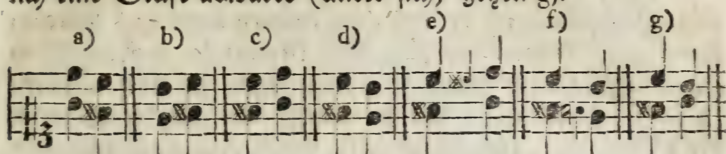


§. 48.

Quinten von ungleicher Größe z. B. eine reine und eine falsche, wie bey a) und b), sind (wenigstens in den Mittelstimmen) nicht verboten, denn sie bezeichnen größtentheils nur Eine Tonart. Bey a) liegt nämlich bloß die Tonleiter von G, und bey b) die Tonart E moll zum Grunde. Schlechter, und höchstens nur in den Mittelstimmen erlaubt, sind die Quinten bey c) und d), weil zwischen beyden noch eine verdeckte (reine) Quinte enthalten ist e) f). Ueberdies

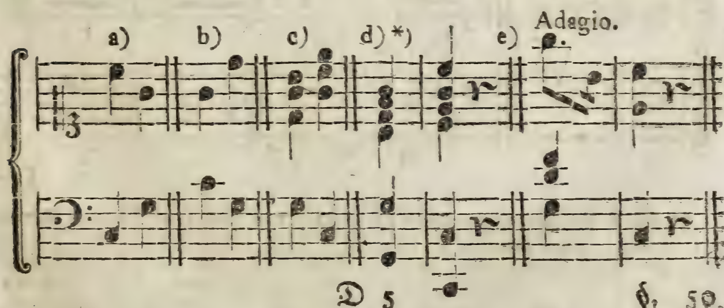
*) Wenn dessen ungeachtet ein sehr bekannter Tonsetzer unter andern die Worte: „Da ist nicht Einer, der Gutes thue etc." absichtlich, und zwar der Reihe nach in allen Stimmen, durch fehlerhafte Quinten ausdruckte! so war dies wohl eine von den vielen Ungereimtheiten, die man in den Arbeiten des gedachten Tonsetzers antrifft.

dies sollte die falsche Quinte in dem Beyspiele e) eigentlich eine Stufe abwärts (unter sich) gehen g).



§. 49.

Oktaven und Quinten in entgegengesetzter Bewegung werden ebenfalls nicht so strenge verboten, als die in gerader Bewegung. Denn im Nothfalle, und vorzüglich bey vielstimmiger Begleitung, erlaubt man sich allenfalls die Fortschreitungen bey a) und b), jedoch gewöhnlich nur in den Mittelstimmen c). Indeß finde ich bey einigen unsrer ersten und gründlichsten Komponisten doch auch mehrmals den Tonschluß bey d). Und wenigstens auf mein Ohr thun die hierbey in den äußersten Stimmen enthaltenen Oktaven eben keine widrige Wirkung. Die Ursache davon habe ich in der Anmerkung zu §. 43. Seite 51. zu finden geglaubt. Denn auch in diesem Falle scheint mir die leidliche Wirkung der Oktaven ihren Grund mehr in der nahen Verwandtschaft der beyden Akkorde, als in der entgegengesetzten Bewegung zu haben. Ja nicht selten hört man gegenwärtig Stellen, wie die hier bey e). Ob aber diese, oder die §. 44. bey a) und c) bemerkten Oktaven, mehr Mißvergnügen erregen, will ich Andere entscheiden lassen.



*) J. A. P. Schulz, Uzens lyrische Gedichte u. a. m.

§. 50.

Auch die Quinten, wovon eine nur durchgehend oder eine Wechselnote (§. 38.) ist und folglich nicht zur Harmonie gehört, können im äußersten Nothfalle, besonders in etwas geschwinder Bewegung, ebenfalls geduldet werden. (§ 57.) Von dieser Art sind unter andern die Quinten bey a) und b). Uebrigens wird durch eine nachschlagende harmonische Nebennote, (§. 37.), die auf den schlechtern Theil des Taktes (oder der jedesmaligen Note) fällt, der Fehler entweder gar nicht, oder doch nicht ganz verbessert. Daher sind die Fortschreitungen bey c) und d) nicht zu entschuldigen, da sich hingegen auch die gründlichern Tonsetzer die bey e) und f) bemerkten Oktaven und Quinten auf einem schlechten Taktgliede erlauben.

a) b) b) c) d)

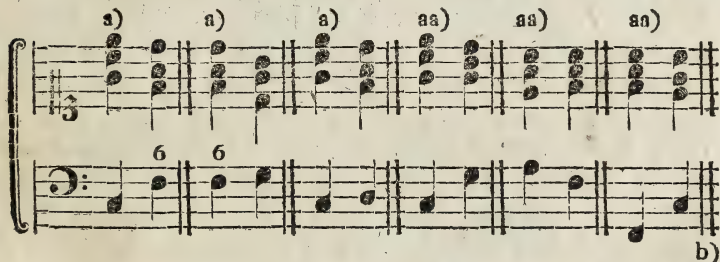
d) *) dd) e) f)

§. 51.

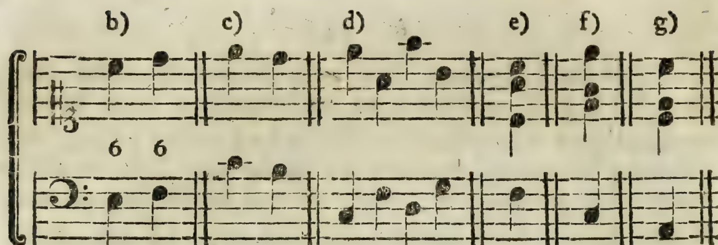
*) Diese Fortschreitung wird gleichwohl von dem sonst strengen Kirnberger (im ersten Theile seiner Kunst des reinen Satzes S. 150.) für zulässig erklärt, und zwar „wenn man (wie er sich ausdruckt) „vier Töne aufwärts steiget, fürnemlich wenn diese Quinten „in dem Tenor gegen den Baß stehen dd).“ Der letztere Umstand, daß

§. 51.

Die konsonirenden Intervalle können übrigens frey eintreten d. h. sie müssen nicht schlechterdings schon in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde da gewesen seyn a); obgleich im Ganzen genommen die Folge der Akkorde angenehmer (natürlicher) ist, wenn wenigstens einige Intervalle derselben gelegen haben, wie bey aa). (§. 90. Anm. unter o). Auch kann man eine Konsonanz – vorausgesetzt, daß die §. 42. ff. enthaltenen Regeln befolgt, und die erwähnten Fehler vermieden werden – auf- b) oder abwärts c) fortschreiten lassen, es geschehe nun sprung- d) oder stufenweise b) c). (Für den Generalbaßspieler ins besondere mehr hiervon §. 60.) Endlich ist es auch erlaubt, die Konsonanzen zu verdoppeln. Man kann also nach Umständen die reine Quinte e), die große f) und kleine Terz g), so wie jedes andere konsonirende Intervall ohne Bedenken in zwey verschiedenen Stimmen zugleich greifen, wenn nämlich sonst keine Fehler dadurch entstehen. Einige besondere Fälle, wo etwa die Verdoppelung einer oder der andern Konsonanz aus gewissen Ursachen nicht erlaubt ist, sollen gelegentlich nahmhaft gemacht werden.

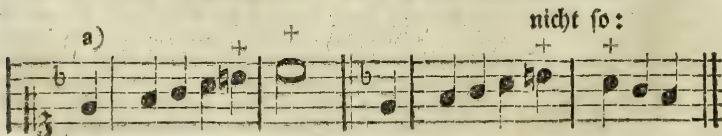


daß die Quinten hierbey in einer Mittelstimme — wenn auch nicht eben im Tenore — gegen den Baß liegen, kann allerdings, besonders im vierstimmigen Satze, etwas zur Entschuldigung beytragen. Daß aber durch eine harmonische Nebennote, die „vier Töne aufwäts steiget," der Fehler verbessert oder doch fast unmerklich werde, leuchtet mir nicht überzeugend ein. Kirnberger vertheidigte diese Quinten, wenn ich nicht sehr irre, wohl nur deswegen, weil er sie, nach seinem eigenen Ausdrucke, bey einem großen Meister gefunden hatte. Auch warnt er auf der folgenden Seite junge Komponisten mit Recht vor solchen Quinten. —



§. 52.

Die Leittöne auf der siebenten Stufe der Tonica sind zwar gewöhnlich ebenfalls konsonirend, und können daher, wie andere Konsonanzen, frey eintreten. Da sie aber gleichsam in die zunächst über ihnen liegende Tonica leiten, (führen,) oder die Folge derselben erwarten lassen a): so kann man immer als Regel annehmen, daß diese Leittöne – sie mögen natürlich, oder zufällig erhöhet seyn – eine Stufe aufwärts gehen müssen a), wenn dies nicht etwa durch wichtigere Gründe z. B. durch die erforderliche Vorbereitung einer Dissonanz ꝛc. verhindert wird. Weil nun verschiedene große Terzen und Sexten solche Leittöne sind, so setzen sie auch eben dieselbe Fortschreitung voraus b) c). Die durch ♭ oder ♮ erniedrigten Leittöne bezeichnen größtentheils die reine Quarte der Tonica, in welche ausgewichen wird, und lassen die Folge der unter ihnen liegenden Terz erwarten; mithin gehen diese, von verschiedenen Tonlehrern ebenfalls so genannten, Leittöne gern eine Stufe abwärts d). Auch sogar nach der natürlichen, nicht eben zufällig erniedrigten, Quarte verlangt man beym Absteigen der Tonleiter die Terz zu hören, wie bey e).



b) schlecht: c) nicht gut:

6 6

d)*) d) d)

e) nicht so:

§. 53.

In Absicht auf die erforderliche Behandlung der Dissonanzen hat man vorzüglich folgende drey Regeln zu beobachten: 1) Die (mehresten) Dissonanzen müssen vorbereitet werden, 2) es ist nicht erlaubt, eine Dissonanz zu verdoppeln, 3) jede Dissonanz muß, gewissen noch zu bestimmenden Regeln gemäß, in eine Konsonanz übergehen, oder (wie man gewöhnlich sagt) aufgelöst werden.

§. 54.

Was eine Dissonanz vorbereiten heißt, ist bereits §. 33. erklärt worden. Hier kommt es also vorzüglich darauf an, den Endzweck der Vorbereitung und die dabey anzuwendende Behandlungsart näher zu bestimmen.

Die Vorbereitung (Präparation) der Dissonanzen ist deswegen nothwendig, damit das Gefühl bey dem freyen (unerwarteten) Eintritte derselben nicht so heftig angegriffen werde. Denn auch der Ungeübte wird zugeben, daß die

*) Daß die erniedrigten Leittöne größtentheils dissonirend (nämlich die kleine Septime von der Dominante ꝛc.) sind, und daß sie also auch in dieser Rükſicht unter sich gehen müssen, gehört noch nicht hierher.

die Septime unten bey a), wenn man sie unerwartet (ohne Vorbereitung) angiebt, eine widrige Wirkung thue. Durch die Behandlung bey b) wird die Härte merklich gemildert. Hieraus folgt denn auch, daß die Septime in dem Beyspiele c) nicht vorbereitet heißen kann, obgleich verschiedene Tonlehrer ein Intervall vorbereitet nennen, wenn es vorher auf derselben Stufe als Konsonanz da war. Mich dünkt aber, die Stufe entscheide hierbey nichts. Denn wie kann man durch cis auf ein folgendes c vorbereitet werden? Oder wer würde wohl die Dissonanz bey + in dem Beyspiele d) für vorbereitet gelten lassen? Da aber nicht alle Dissonanzen gleich widrig sind, so ist natürlicher Weise auch die Vorbereitung nicht bey allen Dissonanzen gleich nothwendig. Ueberhaupt genommen können (außer den durchgehenden Tönen) nur in der freyen Schreibart einige, weiter unten zu bestimmende, Dissonanzen unter gewissen Einschränkungen ohne Vorbereitung eintreten. Indeß ist dies mehr die Sache des Komponisten, als des Generalbaßspielers; denn dieser letztere muß allerdings jede Dissonanz vorbereiten, so bald es möglich ist, d. h. wenn sie im vorhergehenden Akkorde als Konsonanz da seyn (liegen) konnte e). In dem Beyspiele f) fällt diese Möglichkeit weg, weil die Septime f bey dem vorhergehenden Dreyklange C auf keinen Fall statt finden kann; folglich ist der Generalbaßspieler deswegen entschuldigt.

Ein vorzubereitendes Intervall muß aber in derselben Stimme, worin es vorher als Konsonanz da war, liegen bleiben. Sonach wäre die Septime f in dem Beyspiele g) nicht gehörig vorbereitet, weil diese Septime vorher im Tenore lag, und sodann im Alte genommen worden ist. Daß aber die frey eintretende Septime auch in diesem Falle nicht die beste Wirkung hervorbringe, davon wird man sich hoffentlich beym Spielen des Altes und Basses h) überzeugen. Gewiß ist dieselbe Dissonanz, wie in dem Beyspiele i) behandelt, bey weiten nicht so auffallend.

a) b) c) d)

6 7 7 6 ✕ ♮7 7 8

e) f) g) h) i)

6 7 7 7 7 7

§. 55.

Verdoppeln darf man die Dissonanzen nicht:

1) weil jedes dissonirende Intervall schon an sich mehr oder weniger unangenehm klingt, durch die Verdoppelung würde demnach die Härte noch vermehrt werden a);

2) weil die Dissonanzen ihre bestimmte Fortschreitung haben. Wäre nun eine Dissonanz in zwey Stimmen vorhanden, so müßte sie auch in beyden Stimmen auf gleiche Art fortschreiten, folglich wären in diesem Falle Oktaven unvermeidlich, wie bey b).

Da die zufällig erhöheten Intervalle, wenigstens wenn sie das erstemal vorkommen, ebenfalls ziemlich widrig klingen, und als Leittöne ihre bestimmte Fortschreitung haben (§. 52.): so werden auch diese, aus gleichen Gründen, von der Verdoppelung ausgeschlossen; daher wäre die Behandlung bey c) verwerflich.

Anm. In sehr vollstimmigen Tonstücken ist es zwar dem Komponisten erlaubt, allenfalls die falsche Quinte, die übermäßige Quarte, und einige andere weniger harte Dissonanzen zu verdoppeln. Allein auf den Generalbaßspieler erstreckt sich diese Erlaubniß nicht; denn er kann gewöhnlich die verhältnißmäßig größere Anzahl der dazu erforderlichen Konsonanzen entweder gar nicht, oder doch nicht in der gehörigen Lage (Entfernung) erreichen.

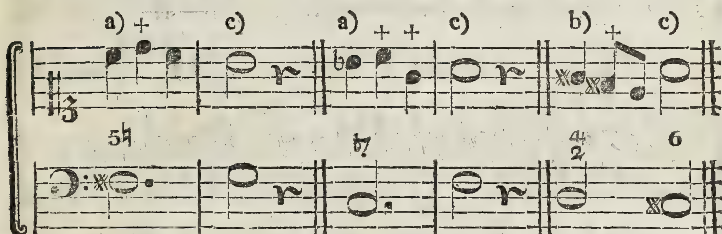
§. 56.

Daß die Dissonanzen insgesammt aufgelöst werden müssen, darin kommen alle Tonlehrer überein. Nur in Absicht auf die dabey zu befolgende allgemeine Regel sind die Meinungen verschieden. Denn Einige wollen jede Dissonanz ohne Ausnahme eine Stufe abwärts (unter sich) aufgelöst wissen; Andere behaupten dagegen – und wohl mit größerm Rechte – gewisse Dissonanzen müßten bey der Auflösung eine Stufe aufwärts gehen. Noch Andere scheinen sich selbst zu widersprechen, denn sie schreiben: „Bey „Auflösung der Dissonanzen ist eigentlich nur eine einzige „Regel zu beobachten. Jede Dissonanz tritt bey der Auflösung in die nächste diatonische Stufe **unter sich**" ꝛc. *) und an einem andern Orte heißt es: „Die übermäßige Sekunde tritt, wie **alle übermäßigen Intervalle**, einen „Grad **über sich**."**) Diese letztere Behauptung ist im Ganzen genommen richtig; nur müssen, außer den übermäßigen Intervallen, doch auch noch andere Dissonanzen, die

*) Sulzer, allg. Theorie ꝛc. unter Auflösung.
**) Ebend. unter Sekunde.

die z. B. als Vorhalte gebraucht werden, bey der Auflösung eine Stufe aufwärts gehen. (§. 145. 151. §. 169. c) §. 170. c). §. 180. c). §. 184. ꝛc.). Indeß wollen allerdings die meisten Dissonanzen einen Grad abwärts aufgelöst seyn, wie dies in den folgenden Kapiteln näher gezeigt werden soll.

Anm. 1. Obgleich die Dissonanzen ihre bestimmte Auflösung haben, und folglich nicht willkührlich auf = oder abwärts fortschreiten dürfen: so pflegt man doch zuweilen, dem Anscheine nach wider die dabey zu befolgende Regel, vor der Auflösung noch Nebennoten einzuschalten a), worunter sogar durchgehende (nicht zur Harmonie gehörige) Intervalle befindlich seyn können, wie das mit + bemerkte fis in dem Beyspiele b). Allein bey der folgenden veränderten Baßnote wird in solchen Fällen die jedesmalige Dissonanz dennoch auf die ihr zukommende Art, nämlich in dasjenige Intervall aufgelöst, welches ohne die gedachte Einschaltung hätte folgen müssen c).



Anm. 2. Wenn in der freyen Schreibart eine Dissonanz nicht, wie es eigentlich seyn sollte, (§ 33.) in ein konsonirendes Intervall aufgelöst wird, sondern in irgend eine andere Dissonanz fortschreitet d): so geschieht dies gewöhnlich entweder vermittelst einer Vorausnahme (Anticipation) der durchgehenden Baßnote e), oder — wenn man lieber will — durch eine Verzögerung der Auflösung f). Die Beyspiele g) h) und i) sind von gleicher Art. Uebrigens wird bey ähnlichen Auflösungen in Dissonanzen auch zuweilen ein Ton des Basses ganz übergangen, (weggelassen,) wie dies unter andern in dem Beyspiele k) und weiter unten bey q) der Fall ist.

d) e) f) g) nämlich:

oder: h) nämlich: oder:

i) nämlich: oder: k) nämlich:

Anm. 3. Ganz ohne Auflösung können Dissonanzen über einem liegen bleibenden (ruhenden, oder Einen Ton mehrmals wiederholenden) Basse gleichsam im Durchgange vorkommen l). *) Auch bey so genannten enharmonischen Verwechselungen wird gewöhnlich die Auflösung, welche der erstern Dissonanz zukommt, ganz übergangen. So sollte in dem Beyspiele m) die verminderte Septime *b* eine Stufe abwärts, nämlich in *a*, aufgelöst werden. Allein dieses *b* wird durch die enharmonische Verwechselung zur großen Sexte *ais*, und als

*) Wenn man nämlich hierbey nicht eine Uebergehung rc. annehmen will.

als solche schreitet sie hernach am natürlichsten eine Stufe aufwärts fort. Eben so verhält es sich in den Beyspielen n) und o). Bey p) und q) wird ein Akkord übergangen, folglich fällt hierbey die Auflösung ganz weg. In dem Beyspiele r) ist durch den veränderten Baß die Dissonanz zu einem konsonirenden Intervalle geworden, daher kann die sonst erforderliche Auflösung ebenfalls wegbleiben.

l) l) m)

n) o) p)

nämlich: *) q) **) nämlich: r)

*) Aehnliche Uebergehungen ganzer Akkorde oder einzelner Intervalle pflegt man sonst auch elliptische (catachrestische) Auflösungen, oder schlechthin eine Ellipsis zu nennen.

**) Hier sollte nämlich der Baß selbst eine Stufe abwärts aufgelöst werden.

§. 57.

Jeder Fehler, der zur Noth in den Mittelstimmen und bey vielstimmiger Begleitung hingehen kann, muß in den beyden äußersten Stimmen und bey schwacher Begleitung sorgfältig vermieden werden, weil Fehler unter den zuletzt genannten Umständen ungleich merklicher sind, als in den zuerst angezeigten Fällen. Daher wären die Fehler bey a) noch verzeihlicher, als die bey b). Uebrigens kann auch in geschwinderer Bewegung mancher, sonst nicht zu duldende, Fehler erträglicher werden c); da hingegen unter andern der Querstand cc) in langsamer Bewegung nicht so widrig ist, als bey einer schnellen Folge u. dgl. m.

a) nicht gut: b) noch ungleich schlechter: a) b) a) *) b)
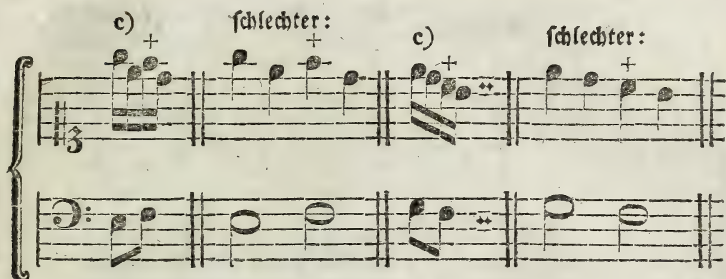
6 6 6 6 6 6 7 7
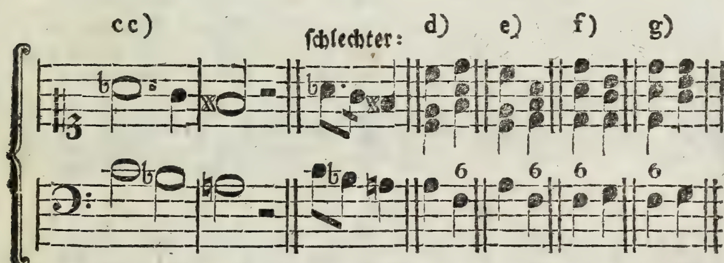
a) **) b) c) + ungleich schlechter: +

7 7 ***) 6

*) Siehe §. 119. f). **) S. §. 52.

***) Quinten, die allenfalls zu entschuldigen wären, weil das mit + bemerkte a, bey dem zum Grunde liegenden Sextenakkorde, nur durchgehend ist. (§. 50.)





Anm. Im Ganzen genommen sind, bey entstehenden Kollisionen, auch Sprünge in den Mittelstimmen zulässiger, als im Diskante. Denn billig bequemen sich — wenn ich so sagen darf — die untergeordneten Stimmen nach der gleichsam herrschenden Oberstimme. Aus diesem Grunde wäre demnach die Behandlung bey d) der bey e) vorzuziehen. Daß aber auch Fälle eintreten, wo es in Absicht auf das Ganze ungleich besser ist, in der Oberstimme selbst einen Sprung zu machen, erhellet unter andern schon aus dem Beyspiele f). Denn bey g) entständen durch den Sprung im Tenore verdeckte Oktaven, die eine ziemlich unangenehme Wirkung thun.

§. 58.

Oft muß man zwey Stimmen zusammen in den Einklang treten lassen, (wenn anders das zu verdoppelnde Intervall nicht ohne Fehler in der Oktave oder auf zwey verschiedenen Tasten zu haben ist,) um dadurch Sprünge a) und unmelodische Fortschreitungen zu vermeiden b), den Oktaven c) und Quinten auszuweichen d), die Dissonanzen gehörig vorbereiten e) und auflösen zu können f) rc.

a) Sprünge ꝛc. b) Sprung in die übermäßige Sekunde. fehlerhafte Verdoppelung ꝛc.

c) d) Oktaven u. Quinten. d) Quinten. Sprung in die übermäßige Sekunde ꝛc.

e) nicht gehörig vorbereitet. f) die Septime nicht gehörig aufgelöst. die übermäß. Quinte nicht geh. aufgelöst.

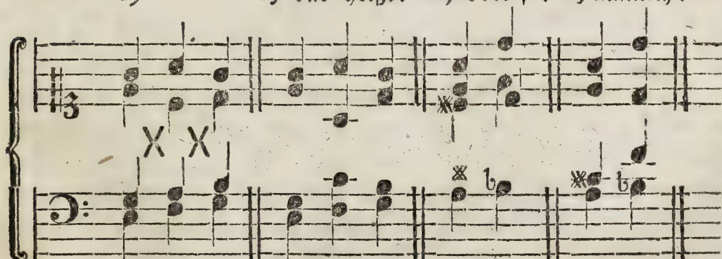
Anm. Da man solche im Einklange verdoppelte Töne, der zwey Striche ungeachtet, (§. 7.*) auf Klavierinstrumenten nicht doppelt hört, so könnte man diese Behandlungsart leicht für musikalische Pedanterey halten. Allein man bedenke, daß überhaupt vieles in der Musik nicht deutlich gehört wird, was bloß die Einbildungskraft ersetzt. Auf Klavierinstrumenten können z. B. *dis* und *es* in Absicht auf die Höhe ebenfalls nicht verschieden hervorgebracht werden,

und

und dennoch thun beyde Töne, ihrer verschiedenen Verbindung wegen ꝛc. eine merklich verschiedene Wirkung, und setzen daher auch eine sehr verschiedene Behandlung voraus. Die verdeckten Oktaven und Quinten werden nur durch die Einbildungskraft zu Fehlern. (§. 44.) — Gewisse aufgehaltene Töne sind an sich nicht widrig, sondern nur in so fern man an ihrer Stelle ein ander Intervall erwartet, welches gegen den liegengebliebenen Ton dissonirt. (§. 150. §. 156. a) u. a. m.) — Ueberdies lernt man den Generalbaß doch nicht bloß deswegen, um allenfalls ein Tonstück begleiten zu können, sondern um sich überhaupt Kenntnisse von der Harmonie, von den jedesmal erforderlichen Fortschreitungen u. dgl. zu erwerben. Wenn aber auf Klavierinstrumenten ein Ton im Einklange nicht doppelt gehört wird, so hört man ihn doch auf zwey verschiedenen Instrumenten, oder von zwey Sängern zu gleicher Zeit hervorgebracht, allerdings zweymal. Ja sogar auf der Violine ꝛc. kann man die Töne d, a und e sehr bequem, und noch verschiedene andere, vermittelst einer künstlichen Applikatur, im Einklange angeben.

§. 59.

Zuweilen übersteigt eine Stimme die andere, das heißt, der Tenor z. B. geht höher als der Alt ꝛc. um etwa Oktaven und Quinten, einen unharmonischen Querstand u. dgl. zu vermeiden. Man pflegt dieses Uebersteigen der Stimmen dem Auge auf nachstehende Art darzustellen.



Anm. Wenn der Komponist zwey Instrumente von sehr verschiedenem Klange z. B. eine Violine und den Fagott ꝛc. einander auf ähnliche Art übersteigen läßt, so kann vielleicht wenig oder gar nichts Erhebliches dagegen einzuwenden seyn. Da aber beym Generalbaßspielen die erwähnte Bezeich-

zeichnungsart auf die bessere Wirkung nicht den geringsten Einfluß hat, so würde ich dem Generalbaßspieler dieses Uebersteigen der Stimmen nur im äußersten Nothfalle und bey mehr als vierstimmiger Begleitung erlauben, aber nie anrathen. Denn wollte man auch in den folgenden Beyspielen c) wirklich die Spielart bey d) wählen, so würden doch dessen ungeachtet die Fehler nicht weniger zu hören seyn. (Gedruckte Beyspiele von dieser Art entscheiden bey mir nichts, so bald nur das Auge befriedigt, das Ohr hingegen — beleidigt wird.)

Zweyter Abschnitt.

Allgemeine Regeln ꝛc. für den Generalbaßspieler ins besondere.

§. 60.

Des bessern Zusammenhanges wegen greift man, wo möglich, die Akkorde so, wie sie am nächsten zu haben sind a). Indeß werden dennoch hin und wieder in einer einzelnen Stimme, oder wohl in allen begleitenden Stimmen zugleich, Sprünge nothwendig, um dadurch größern Fehlern auszuweichen b), die Dissonanzen gehörig vorbereiten zu können c), in eine bessere Lage zu kommen d) u. dgl. m. Ueberdies giebt es Sprünge, die an sich keine unangenehme Wirkung thun, und die daher, auch außer den erwähnten Fällen, zu dulden sind e), ob ich gleich übrigens diese Sprün-

Sprünge, der dadurch entstandenen verdeckten Quinten wegen ꝛc. dem Generalbaßspieler eben nicht empfehlen würde.

a) nicht so: a) nicht so: b)

Oktaven: b) Quinten: c) d)

e) f)

Anm. Ueberhaupt kommt es bey Sprüngen in einzelnen Stimmen nicht bloß auf die Größe derselben, sondern vorzüglich auf die reine Fortschreitung an. (§. 42.) Ein größerer Sprung kann daher besser seyn, als ein kleinerer, wobey die Fortschreitung nicht rein (melodisch, singbar) ist. Nur die bey f) in der Mittelstimme enthaltenen, an sich nicht unsingbaren ꝛc. Sprünge suche man zu vermeiden; denn

ob sie gleich für Trompeten und Waldhörner recht gut und zweckmäßig seyn können, so sind sie dies doch gewiß nicht in Absicht auf das Generalbaßspielen. —

§. 61.

Am gewöhnlichsten wählt man die vierstimmige Begleitung. Bey schwach vorzutragenden Tonstücken und einzelnen Stellen, folglich besonders beym piano und bey schwacher Besetzung ꝛc. darf man größtentheils nur dreystimmig begleiten, damit nicht etwa durch zu starke Begleitung die Haupt- oder wichtigern Stimmen verdunkelt werden, wie dies von geschmacklosen Generalbaßspielern sehr häufig geschieht. – Auch die zweystimmige Begleitung wird hin und wieder z. E. beym pianissimo, in Arien während der Singstimme ꝛc. nothwendig. Ist die Besetzung sehr stark, wie bey Sinfonien, Chören u. dgl. oder kommen außerdem einzelne stark und feurig vorzutragende, mit ff bezeichnete, Stellen vor: so begleitet man auch wohl fünf- und mehrstimmig.

Anm. 1. Ob man gleich oft ganze Stellen nur dreystimmig begleiten muß, so würde ich doch übrigens — die Fälle etwa abgerechnet, wo sogleich forte und piano abwechseln soll (§. 196.) — bey vierstimmiger Begleitung, besonders wenn ich künftige Komponisten unterrichtete, immer auf Vollständigkeit, nämlich auf alle vier Stimmen dringen, und da, wo eine vierte Stimme ohne Fehler nicht statt findet, lieber die ganze Stelle, bis zur nächsten Periode ꝛc. auch nur dreystimmig begleiten lassen. Denn sehr unschicklich wäre es, wenn man z. B. in einem Liede oder Chore für den Diskant, Alt, Tenor und Baß zuweilen eine oder die andere Stimme nur einzelne Noten (und Silben) pausiren ließe, z. B. Gene 𝄾 baß anstatt: Generalbaß.

Anm. 2. Zuerst übt man die vierstimmige Begleitung, weil sie die wichtigere (vollständige)*) und zugleich die leichteste ist. Dies Letztere scheint zwar nicht der Fall zu seyn, denn man

*) Bey der zwar noch vollständiger scheinenden fünf- und mehrstimmigen Begleitung wird die Harmonie — wenige Fälle ausgenommen — im Grunde nicht vollständiger, sondern nur verstärkt; denn man greift dabey bloß gewisse, ohnedies schon in irgend einer Stimme befindliche, Intervalle doppelt.

man sollte vermuthen, es sey leichter, drey= als vierstimmig zu begleiten. Allein wenn man bedenkt, daß die drey= und zweystimmige Begleitung nicht nur ebenfalls völlige Kenntniß der Regeln und die erforderliche Anwendung derselben voraussetzt, sondern daß man auch sogleich in Stande seyn muß, die weniger wichtigen Intervalle eines jeden Akkordes ohne Nachtheil der reinen Fortschreitung und eines gewissen fließenden Gesanges wegzulassen, daß ferner auch der kleinste Fehler bey wenigen Stimmen merklich wird, und folglich noch sorgfältiger vermieden werden muß, als im vier= und mehrstimmigen Satze — wenn man dies alles erwägt, so wird man ohne Zweifel die obige Behauptung gegründet finden. Ungleich leichter ist die fünf= und mehrstimmige Begleitung; denn diese setzt zwar etwas mehr mechanische Fertigkeit voraus, übrigens aber wird es dabey in Ansehung der Mittelstimmen nicht so sehr genau genommen, (§. 57.) wenn nur die beyden äußersten Stimmen völlig rein fortschreiten. Jedoch versteht es sich, daß man auch bey der fünf= und mehrstimmigen Begleitung in den Mittelstimmen nicht grobe Fehler z. B. offenbare Quinten ꝛc. machen, und nur die Konsonanzen verdoppeln darf. (§. 55. Anm.)

§. 62.

Bey jedem vierstimmigen Akkorde sind – je nachdem man nämlich das eine oder das andere dazu gehörige Intervall in der Oberstimme nimmt – drey verschiedene Hauptlagen (Stellungen) möglich a) b) c) d) e) f) g), deren man sich nach Umständen bedienen kann und muß. Indeß ist doch nicht immer jede Lage gleich gut, wie dies gelegentlich gezeigt werden soll. Hier bemerke ich nur im Allgemeinen, daß man bey den mehresten Akkorden die **Oktave** nicht gern in der Oberstimme nimmt, weil dieses Intervall etwas leer (einfach) klingt, oder mit der Grundnote unter allen Intervallen am meisten übereinstimmt, und folglich die wenigste Verschiedenheit (Fülle, Mannigfaltigkeit) der Harmonie hat.*) Im Diskante wird die ge-

*) Mehrere Einklänge nach einander können zwar vollkommen konsoniren; weil man aber jedesmal nur einen und eben denselben Ton hört, so hat diese Tonfolge eben keinen harmonischen Reitz. Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf die dem Einklange sehr ähnliche Oktave machen. Harmoniereicher ist auf jeden Fall die Quinte, Terz, Sexte u. s. w.

gedachte Leere (zu große Uebereinstimmung) am merklichsten, daher vermeidet man in dieser Stimme die Oktave, so oft es nämlich ohne Fehler geschehen kann. Ueberdies bewirket die Oktave in der Oberstimme bey konsonirenden Dreyklängen eine Art von Stillstand (Schluß,) h), wodurch also der Zusammenhang zwar nicht immer ganz aufgehoben wird, aber doch merklich leidet. Folglich muß man auch in dieser Hinsicht, außer bey Tonschlüssen rc. wo möglich die Oktave in der Oberstimme zu vermeiden suchen.

a) **) b) c) d) e)

6 6 4 7 6 5

f) g) h) h) i)

4 3 2

Anm. Der Dreyklang (mit seinen Versetzungen) ist zwar im Grunde nur dreystimmig; fügt man aber die Oktave des Basses rc. noch hinzu, wie oben bey a), so wird er dadurch gewissermaßen vierstimmig gemacht, und kann sodann ebenfalls in drey verschiedenen Lagen genommen werden.

§. 63.

**) Außer diesen drey Hauptlagen in der so genannten engen Versetzung, entstehen durch die getheilte Begleitung (weite Versetzung) noch drey Nebenlagen, wie bey i), von welchen aber der Generalbaßspieler selten, und nur unter gewissen Einschränkungen (§. 65. Anm.) Gebrauch machen kann. So auch bey den übrigen Akkorden.

§. 63.

Das Voraussehen auf die Folge der Akkorde ist auch beym Generalbaßspielen sehr nöthig, und verdient daher angelegentlich empfohlen zu werden. Denn gewisse Fehler sind ganz unvermeidlich, wenn man nicht schon mehrere Griffe vorher die erforderliche Lage gewählt hat. Ins besondere wird das erwähnte Voraussehen, der vorzubereitenden Dissonanzen wegen, äußerst nothwendig. Man gewöhne sich daher, nicht nur den jedesmal gegenwärtigen Akkord richtig zu greifen, sondern auch zugleich die Folge der Harmonien im voraus zu übersehen, und da, wo es noch ohne Fehler geschehen kann, eine schickliche Lage zu wählen.

Anm. Schwer ist es zwar, dieser Forderung immer gehörig nachzukommen, aber doch in der That so schwer nicht, als vielleicht mancher Anfänger denken mag. Denn man lernt auch beym Generalbaßspielen durch Uebung eine Folge von Akkorden mit Einem Blicke übersehen, und gleichsam seine Maßregeln bey Zeiten darnach nehmen, so wie man sich etwa beym Spielen so genannter Handsachen allmählich eine Art von mechanischer Fertigkeit erwirbt, mehrere Noten auf einmal zu übersehen, und sogleich, ich möchte fast sagen unbewußt, die dazu erforderliche Fingersetzung zu wählen. Ueberdies findet man auch beym Generalbaßspielen zu gewöhnlichen Tonstücken nicht so häufig, noch weniger aber fast bey jedem Griffe, besondere Schwierigkeiten, wie in den mehresten Beyspielen dieses Lehrbuches, wo ich absichtlich öfters schwerere Aufgaben auswählen mußte. Auch lernt man die Stellen, wo leicht Fehler möglich sind, nach einiger Uebung schon bey einem flüchtigen Ueberblicke kennen, und mit gehöriger Vorsicht begleiten. — Wen dies alles noch nicht beruhigt, der erinnere sich daran, wie leicht das Auge beym Lesen der Worte fast ganze Zeilen mit einem Blicke übersieht, und wie schwer dies dennoch dem noch Ungeübten beym Erlernen der Buchstaben zu seyn scheint.

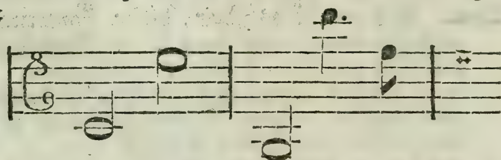
§. 64.

Gewöhnlich geht man mit der Oberstimme nicht höher, als in das zweygestrichene e oder f, es müßte denn etwa die Grundstimme sehr hoch gesetzt seyn, so daß in dieser

Rück-

Rücksicht eine Ausnahme nöthig würde. Tiefer als in das ungestrichene g oder f darf die tiefste Mittelstimme (der Tenor) nicht gehen; jedoch kann auch hierin ein sehr tief gesetzter Baß Ausnahmen zulassen, oder wohl nöthig machen. Ueberhaupt aber merke man, daß der Generalbaßspieler im Ganzen genommen nicht höher kommen darf, als die jedesmalige Hauptstimme geht, (§. 29.) weil nämlich die zum Grunde liegende Melodie durch eine höhere Begleitung merklich verdunkelt wird. In dieser Rücksicht wäre zu tief wenigstens sicherer, wenn auch nicht immer besser, als zu hoch.

Anm. Von einzelnen Tönen der Hauptstimme ist hier nicht die Rede. Denn kämen z. B. in der ersten Violine folgende Noten vor:

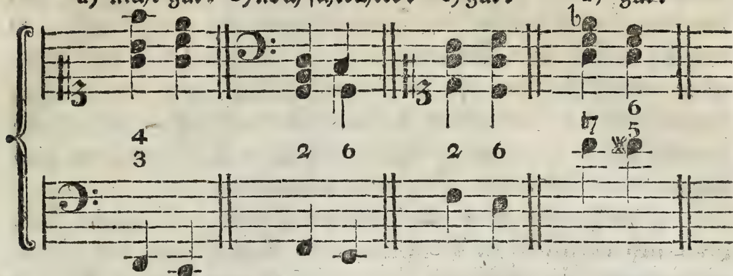


so dürfte der Begleiter, nach §. 60. allerdings nicht auf ähnliche Art mit springen. Daß aber ein guter Begleiter, (wenn er mit Andern zusammen spielt,) sich immer nach der Hauptstimme zu richten habe, und wie dies, wenigstens in einem gewissen Grade, möglich ist, wird in dem dazu bestimmten Kapitel: Von der Begleitung überhaupt ꝛc. näher gezeigt werden.

§. 65.

Vorzüglich hat man, in Beziehung auf den vorhergehenden Paragraphen, noch zu merken, daß es übrigens nicht gut ist, wenn die begleitenden Stimmen in einer zu großen Entfernung von dem Basse liegen, wie bey a). Noch viel weniger darf man, ohne die dringendste Noth, mit den begleitenden Stimmen sich dem Basse so sehr nähern, wie in dem Beyspiele b); denn nahe an einander liegende tiefe Töne sind dem Ohre, der mitklingenden Töne wegen, nicht faßlich genug. Auch in dieser Rücksicht ist im Ganzen genommen die Mittelstraße zu empfehlen c).

a)



Anm. Einige Tonlehrer behaupten zwar, die tiefste Mittelstimme solle wenigstens eine Oktave vom Basse entfernt seyn; allein dies ist nur von solchen Fällen zu verstehen, wo der Baß ziemlich tief geht. Denn in der Höhe hält man die Harmonie (aus physischen Gründen) gern enge zusammen, wie oben bey d). Ueberdies fände auch die gedachte Entfernung in dem Beyspiele d) nach §. 64. nicht statt, weil man sich mit einem Theile der begleitenden Stimmen bis in die dreygestrichene Oktave versteigen müßte.

§. 66.

Ist man nach und nach merklich zu tief *) gekommen, so verläßt man wohl am schicklichsten bey dem Anfange einer Periode oder eines kleinern Ruhepunktes die vorige Lage, und nimmt (ohne Rücksicht des daraus entstehenden Sprunges) eine höhere Stellung, wie bey a). Denn in solchen Fällen ist es nicht fehlerhaft, die Lage plötzlich zu verändern, weil hier der Zusammenhang nicht darunter leidet. Vielmehr scheint mir diese Veränderung der Lage zur Deutlichkeit, in Hinsicht auf die nöthige Absonderung verschiedener Perioden, ungemein viel beyzutragen, und folglich größtentheils zweckmäßig zu seyn. Es versteht sich jedoch, daß man diesen Vortheil, auch bey den nahmhaft gemachten Stellen, alsdann nicht anwenden darf, wenn der

Kom-

*) Zu hoch kommt man deswegen nicht leicht, weil die mehresten Dissonanzen abwärts aufgelöst werden müssen, so daß man dadurch allmählich in eine ziemlich tiefe Lage kommen kann. Sollte aber dennoch der entgegengesetzte Fall eintreten, so wende man auch hierbey die oben angezeigten Hülfsmittel unter veränderten Umständen zur Erreichung einer tiefern Lage an.

Komponist aus Gründen eine Periode genau mit der andern verbunden, oder die Hauptstimme tief gesetzt hat, wie bey b) u. dgl. m. Außerdem ist es auch wohl in der Mitte 2c. einer Periode oft mehr gewöhnlich, als zweckmäßig, bey einem konsonirenden Akkorde über irgend einer etwas langen Note die Lage zu verändern c). Besser würde dies bey einer wiederholten Baßnote geschehen d).*)

Durch eine sonst überflüssige (fünfte) Stimme hilft man sich ebenfalls in die Höhe, und läßt sodann das hinzugekommene (überflüssige) Intervall in der tiefern Mittelstimme wieder weg e).

§. 67.

Gewöhnlich wird (auch ohne bestimmte Andeutung) mit jedem Takttheile die ihm zukommende Harmonie ange-

ge-

*) Und zwar deswegen, weil zuweilen in allen dazu gesetzten Stimmen zugleich ein lange auszuhaltender Ton vorkommt, wie oben bey cc). In solchen Fällen — die nicht immer zu errathen sind — würde der Generalbaßspieler die Lage durch einen wiederholten Anschlag sehr zur Unzeit verändern.

geben, oder wie man gemeiniglich sagt: jeder Takttheil bekommt seine eigene Begleitung. Sonach giebt man z. B. im Zwey- Drey- und Viervierteltakte – eine gemäßigte Bewegung vorausgesetzt – zu jedem **Viertel** die zum Grunde liegende Harmonie an, und läßt die eingeschalteten kürzern Notengattungen ohne Begleitung durchgehen a). Wenn aber auf diejenigen schlechten Noten, welche nicht zur unmittelbar vorhergehenden Harmonie gehören, ein Sprung folgt, wie bey + in dem Beyspiele aa): so muß man den Akkord dazu angeben, ob er gleich nicht ausdrücklich durch eine oder die andere Ziffer rc. bezeichnet worden ist. Mithin erhalten die letztern Noten beyder Takte eine eigene Begleitung, da hingegen das erstere g des Basses (worauf kein Sprung folgt) und das zur Harmonie gehörige c im zweyten Takte, beyde ohne Anschlag durchgehen. Die beygefügte Begleitung des folgenden Beyspieles von eben der Art kann statt einer nähern Erklärung dienen.

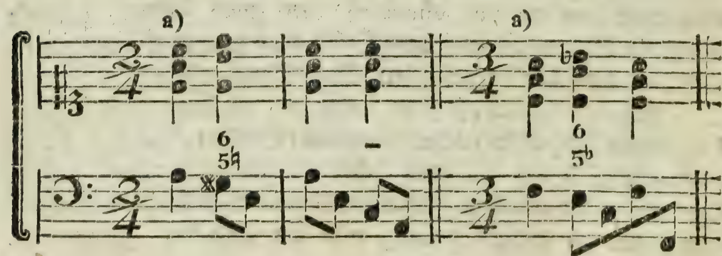
In sehr geschwinder Bewegung begleitet man, bey Tonstücken in geraden Taktarten, auch wohl nur die **guten** Takttheile b), wenn nämlich die Harmonie nicht etwa verändert und aufs neue bezeichnet worden ist. Der Allabrevetakt bey c) hat ohnedies nur zwey Zeiten, folglich wird die Harmonie in jedem Takte nur zweymal angegeben, wie dies aus der beygefügten Begleitung erhellet.

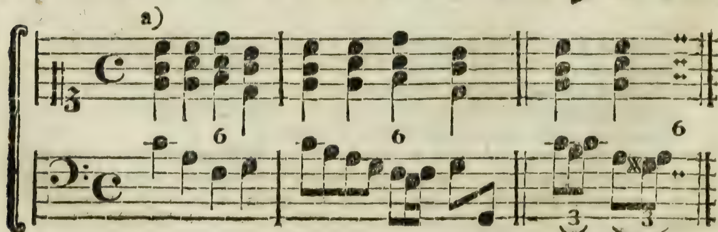
Ist das Zeitmaß sehr langsam, so kann, wenigstens bey etwas lebhafter vorzutragenden Stellen,*) jedes Taktglied (folglich bey d) jedes Achtel) begleitet werden, besonders wenn die übrigen Instrumentisten noch kürzere Notengattungen zu spielen haben, wie bey dd).**) Jedoch ist vor-

*) Auch in Tonstücken von sanftem, angenehmen rc. Charakter können allerdings, und sogar in sehr langsamer Bewegung, einzelne etwas lebhafter vorzutragende Stellen vorkommen. Man erinnere sich in dieser Rücksicht unter andern nur an die vortreffliche Arie von Graun: „Ihr weichgeschaffnen Seelen rc.

**) Dies läßt sich freylich aus der einzelnen Baßstimme nicht errathen; wer aber in der Musik alles vorgeschrieben haben, und selbst nicht hören will oder kann, der dürfte es wohl nicht sehr weit darin bringen.

vorzüglich dem angehenden Generalbaßspieler hierbey viel Mäßigung anzurathen. Denn nur allzu leicht kann er durch öfteres Anschlagen lästig werden; da er hingegen nicht selten durch weises Schweigen Dank verdient. – In triplirten (dreygliedrigen) Taktarten schlägt man bey geschwinder Bewegung nur zu den Hauptzeiten an e), weil hierin drey Glieder oder kleinere Zeiten zu einem Takttheile gehören. Dagegen wird im eigentlichen Tripeltakte nicht nur mit dem ersten, sondern gewöhnlich auch wieder mit dem dritten Taktheile eine Harmonie angegeben f). Zuweilen d. h. vorzüglich in ziemlich langsamer Bewegung g) und in größern Tripeltaktarten h) rc. begleitet man auch wohl den zweyten, sonst durchgehenden, Taktheil. Will der Komponist zu einer oder der andern kürzern Notengattung eine eigene Begleitung haben, so deutet er dies ausdrücklich durch beygefügte Ziffern (oder Versetzungszeichen) an, wie bey i). Indeß muß auch in dieser Rücksicht der Generalbaßspieler die Umstände erwägen, und hören, wo etwa eine Abweichung von den obigen allgemeinen Regeln nöthig wird. Denn wer wollte, in Ermangelung der hierzu noch fehlenden Zeichen, jeden möglichen Fall bestimmen!





Allegro. Moderato.

aa)

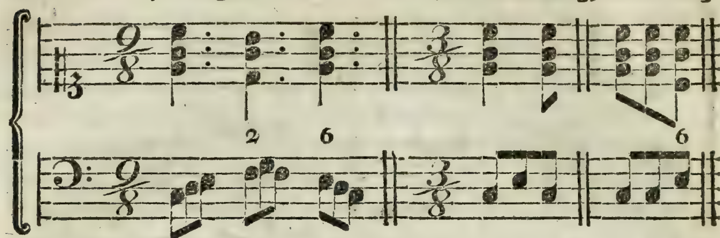
b) Allegro di molto. c) Allabreve.

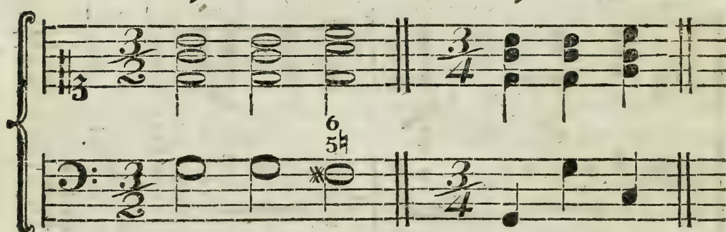
Violinen.
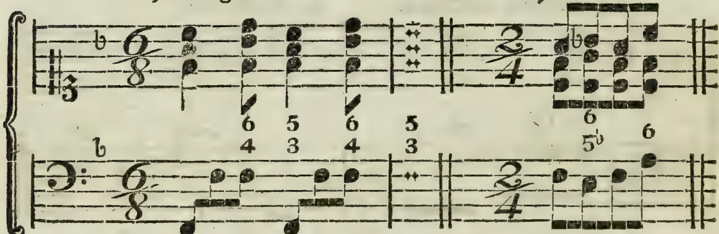
dd)

d) Adagio assai. e) Allegro.

(Begleitung.)







§. 68.

Obgleich die Dissonanzen größtentheils gebunden vorkommen, und auf dem Notenblatte gewöhnlich mit einem Bogen bezeichnet werden (§. 33.): so kann man doch dessen ungeachtet, beym Generalbaßspielen auf besaiteten Klavierinstrumenten z. B. auf dem Flügel, Fortepiano ꝛc. wenigstens in der freyen Schreibart, nach Umständen auch die gebundenen Dissonanzen anschlagen, weil sonst hin und wieder, besonders wenn mehrere Dissonanzen zugleich vorkommen,

men, die Begleitung allzu leer ausfallen würde. Es versteht sich jedoch, daß man auf der Orgel, auf dem Positive u. dgl. die vorbereiteten Töne, wo es zweckmäßig ist, ohne erneuerten Anschlag liegen läßt; denn auf diesen Instrumenten klingen sie, wie jeder weiß, auch bey der längsten Dauer ununterbrochen fort.

Einige Bemerkungen, welche hauptsächlich die so genannte zierlichere (feinere, geschmackvollere,) Begleitung zum Endzwecke haben, und folglich für den schon etwas geübtern Generalbaßspieler gehören, werden in dem dazu bestimmten Kapitel vorkommen.

Dritter Abschnitt.

Uebersicht und Bezeichnung der Akkorde.

§. 69.

Alle bis jetzt gebräuchliche Akkorde beruhen, nach §. 31. nur auf zwey Grund- oder Stammakkorden, nämlich auf dem Dreyklange und auf dem Septimenakkorde. Von dem Dreyklange, welcher entweder kon- oder dissonirend ist, (§. 83. 107. 112. 115. ff.) werden alle dreystimmige kon- und dissonirende, vom Septimenakkorde aber die vierstimmigen dissonirenden Akkorde hergeleitet. Außer diesen letztern giebt es zwar noch verschiedene Akkorde mit Dissonanzen, sie entstehen aber bloß durch die Aufhaltung (Verzögerung) oder Vorausnahme gewisser Intervalle, und lassen sich – wenn man anders nicht das §. 80. in der Anmerkung erwähnte System annehmen will – ebenfalls auf einen der beyden Grundakkorde zurück führen, wie dies weiter unten gezeigt werden soll.

§. 70.

Aus dem harmonischen Dreyklange (§. 83) entstehen zwey Nebenakkorde, nämlich 1) der schlechthin so genannte

Sextenakkord und 2) der Quartsexten- oder Sextquartenakkord. Dies geschieht vermittelst der Versetzung oder Verwechselung des Basses. Wenn man nämlich den Baß bey a) eine Terz höher versetzt, oder den Grundton c mit dessen Terz e verwechselt, wie in dem Beyspiele b), so erhält man den Sextenakkord. Durch eine zweyte Versetzung des Basses, auf die bey c) bemerkte Art, (wenn nämlich die Quinte des wahren Grundtones c in den Baß verlegt wird,) entsteht der Quartsextenakkord.

Anm. 1. Da der Quartsextenakkord mit der reinen Quarte aus einem völlig konsonirenden Dreyklange entsteht, so kann wohl dieser Quartsextenakkord an sich nicht dissonirend seyn; aber weniger vollkommen, (beruhigend,) als der Grundakkord selbst, ist er allerdings. (§. 101. f.)

Anm. 2. Wenn man die übrigen dissonirenden Dreyklänge auf die obige Art versetzt, so entstehen dadurch noch verschiedene, ebenfalls dissonirende, Sexten- und Quartsextenakkorde, von welchen zu seiner Zeit mehr gesagt werden soll. (§. 110. 113. 116. f.)

§. 71.

Aus dem Septimenakkorde a) entstehen durch die terzenweise (höhere) Versetzung des Basses drey dissonirende Nebenakkorde, nämlich: 1) der Quintsextenakkord b), 2) der Terzquartenakkord c) und 3) der Sekundenakkord d). Durch die weniger vollkommenen Septimenakkorde auf den Tonstufen A, H und C, erhält man die noch übrigen Quintsexten- Terzquarten- und Sekundenakkorde. (§. 125.) Nähme man aber statt G im Basse Gis an, wie bey e), so

so entständen aus diesem verminderten Septimenakkorde die Versetzungen bey f) g) und h). Verschiedener anderer, mehr oder weniger gebräuchlichen, Septimenakkorde soll §. 125. gedacht werden.

a) b) c) d) *) e) f) g) h)

7 6/5 4/3 2 ♮7/5♮ 6/5♮ 4/3 2

Anm. Da im Septimenakkorde bey a) nur Eine Dissonanz (die Septime) enthalten ist, so folgt, daß in den drey daraus entstandenen Akkorden ebenfalls nur Eine Dissonanz enthalten seyn kann. Das f, als ursprüngliche oder im Grundakkorde befindliche Dissonanz, bleibt daher bey jeder Versetzung dissonirend, weil es immer als Septime vom wahren Grundbasse G gefühlt wird. Folglich ist beym Quintsextenakkorde die Quinte, beym Terzquartenakkorde die Terz, beym Sekundenakkorde aber der Baß selbst dissonirend. Hiervon wird man die Anwendung leicht auf die noch übrigen Septimenakkorde machen können.

§. 72.

Die in den vorhergehenden drey Paragraphen erwähnten Dissonanzen werden von Kirnbergern und von Sul-

F 4

*) Die durch kleine Noten bezeichneten Töne bleiben zwar eigentlich im vierstimmigen Satze weg, weil sie schon im Basse liegen, und zum Theil sogar fehlerhaft sind; allein der Anfänger übersieht vielleicht das Ganze leichter, wenn er diese Töne für jetzt mit angeben darf. Außerdem kann man ihn auch zur leichtern Uebersicht den jedesmaligen tiefsten Ton bey der Versetzung in die Oberstimme verlegen, und die übrigen drey Töne unverändert liegen lassen. Z. B.

7 6/5 4/3 2

Sulzern vorzugsweise insgesammt **wesentliche** oder **nothwendige** Dissonanzen genannt, weil sie nämlich jedesmal „ihre eigene Stelle behaupten, und also nicht eine „Zeit lang statt irgend eines andern Intervalles stehen, „oder nur Aufhaltungen (Verzögerungen, Vorhalte) „sind." (§. 73.) Sie können auf guten und schlechten Takttheilen vorkommen, müssen nicht in allen Fällen schlechterdings vorbereitet seyn, und werden gemeiniglich nicht über derselben, sondern erst über der darauf folgenden veränderten Baßnote aufgelöst. Unstreitig erwartet man im nachstehenden Beyspiele a) bey der Auflösung der Septime etwa C im Basse, oder dafür wenigstens einen andern (veränderten) Baßton, wie bey b) oder c). Das Beyspiel d), wo die Septime nicht sogleich bey der veränderten Baßnote aufgelöst wird, beweist nichts gegen diese Behauptung; denn die zwischen G und C eingeschalteten Töne beruhen auf der bereits §. 35. gedachten **Verwechselung der Harmonie.**

a) b) c) d)

7 7 6 7 7 —

§. 73.

Außer den nur eben gedachten dissonirenden Akkorden giebt es noch eine Menge anderer, in welchen gewisse Töne an der Stelle kon- oder dissonirender Intervalle stehen, wodurch also der jedesmal darauf folgende Akkord verzögert oder aufgehalten wird. Solche aus der vorhergehenden Harmonie liegen gebliebene oder bloß stellvertretende Intervalle, (Vorhalte,) die größtentheils ohne Fehler rc. wegbleiben könn-

könnten,*) werden von Kirnbergern und Sulzern zufällige Dissonanzen genannt, um sie durch dieses Beywort von den wesentlichen Dissonanzen zu unterscheiden.**) Sie müssen, wenige Fälle in der freyen Schreibart ausgenommen, ihrer gröss-

*) Aus diesem Grunde pflegt man sie wahrscheinlich noch hin und wieder nur durch kleinere Noten zu bezeichnen, wie unten bey aa).

**) Einige Tonlehrer sind in Absicht auf die wesentlichen und zufälligen Dissonanzen anderer Meinung. So schreibt z. B. Marpurg, in seinem Versuche über die musikalische Temperatur, Seite 240. „Jede Dissonanz, welche bloß der Melodie wegen gebraucht wird, „und in Ansehung der Harmonie so gut da, als nicht da seyn kann, „wird in der Lehre von der Harmonie eine zufällige Dissonanz ge„nennet. Dergleichen sind alle dissonirende Durchgangs- und „Wechselnoten, (durchgehende oder wechselnde) oder wie man son„sten saget, regulär und irregulär durchgehende Noten ꝛc." Wesentlich wären demnach alle andere Dissonanzen, folglich auch diejenigen, welche durch die Aufhaltung entstehen, und von Kirnbergern zufällige Dissonanzen genannt worden sind. Diese Benennung der Vorhalte erklärt Marpurg in der nur eben gedachten Schrift für schlecht gewählt, weil z. E. beym Nonenakkorde die None so wesentlich oder selbstständig sey, als beym Septimenakkorde die Septime u. s. w. Ueberdies lehre Kirnberger, daß alle, auch die an sich oder ursprünglich konsonirenden, Intervalle zufällige Dissonanzen werden können; dies sey aber schlechterdings unrichtig. Denn nur „die Art der Zusammensetzung gebe jedem Tone seine harmo„nische Eigenschaft, aber nicht sein Stand vor oder hinter einem „andern Tone," folglich könne z. B. eine große Sexte, wie die unten bey +), auf keinen Fall eine zufällige Dissonanz heißen u. dgl. m. Kirnberger berief sich dagegen auf das Gefühl, und behauptete, ein solches zufällig hinzugekommenes Intervall dissonire nicht in allen Fällen gegen den Baß oder gegen irgend eine andere dabey befindliche Stimme, sondern gegen den dadurch aufgehaltenen Ton; folglich sey in dem Beyspiele ++) die reine Quinte nur deswegen dissonirend, weil man an ihrer Stelle die dahin gehörige Sexte c erwarte. Auch gebrauchte er nach wie vor die erwähnten Kunstwörter in dem einmal angenommenen Sinne. Daher findet man in seinen Schriften einen wesentlichen Septimenakkord und eine zufällige Septime, die nur ein Vorhalt der Oktave oder der Sexte ist u. s. w. Ich überlasse es Andern, die verschiedenen Meinungen dieser beyden Männer von anerkannten Verdiensten näher zu prüfen; denn hier ist keines Weges der Ort dazu. — Um jedoch nicht zu einem oder dem andern Mißverständnisse Veranlassung zu geben, werde ich mich, statt der Benennung zufällige Dissonanzen, zuweilen des Ausdruckes stellvertretende Intervalle ꝛc. bedienen. Diesen Intervallen oder Vorhalten, sie mögen nun an sich kon- oder dissonirend seyn, kann man die §. 69—72. erwähnten selbstständigen, oder von Kirnbergern und Sulzern so genannten wesentlichen, Dissonanzen entgegensetzen. Uebrigens wird freylich auch durch die vorgeschlagene veränderte Benennung wenig verbessert,

größern Härte wegen ꝛc. insgesammt vorbereitet werden, und finden nur auf guten Takttheilen statt. Die Auflösung erfolgt am natürlichsten über derselben Baßnote auf einem schlechten Takttheile, und zwar in dasjenige Intervall, dessen Stelle der Vorhalt vertritt. Bey der Auflösung wird es einleuchtend, daß der Dreyklang oder der Septimenakkord – mit Inbegriff der daraus entstandenen Nebenakkorde – eigentlich dahin gehört, oder (nach Kirnbergers Ausdrucke) zum Grunde liegt, und durch die stellvertretende Intervalle nur aufgehalten worden ist. Einige Beyspiele werden für jetzt hinreichend seyn, dem Lernenden einen Begriff von den Akkorden mit Aufhaltungen (zufälligen Dissonanzen) beyzubringen.

a) aa) anstatt: b) statt:

Bey a) ist die None, bey b) aber die Quarte der Vorhalt. In dem Beyspiele a) wird der Dreyklang, bey b) hingegen der Septimenakkord aufgehalten. Beyde In-

sert, so bald man nicht zugiebt, daß eigentlich der Dreyklang dahin gehöre, wo z. B. der Nonenakkord steht, und daß also die None in so fern nur stellvertretend oder eine zufällige Dissonanz sey.

+) anstatt: ++) statt:

Intervalle, die None bey a) und die Quarte bey b), sind also hier nur stellvertretende Dissonanzen.

Anm. In einigen Fällen wird zwar die Auflösung dieser Dissonanzen bis in die gute Zeit des Taktes verzögert c), so wie auch der Baß zuweilen noch vor der Auflösung fortschreitet d); allein dies sind nur Ausnahmen, welche sich die Komponisten in der freyen Schreibart hin und wieder erlauben. Jeder fühlt aber hoffentlich, daß die Auflösung in den obigen Beyspielen a) und b), über derselben Baßnote und auf dem schlechten Takttheile, allerdings natürlicher ist, als die Behandlung hier bey c) und d).

§. 74.

Die Akkorde, welche durch Aufhaltungen (Vorhalte) entstehen, lassen sich wohl am bequemsten in vier Unterabtheilungen bringen. In die erste gehören, dieser Eintheilung zu Folge, alle die Akkorde, worin nur Ein Vorhalt befindlich ist. Die Akkorde der zweyten Abtheilung enthalten zwey solche stellvertretende Intervalle. Bey den Akkorden der dritten Abtheilung sind, außer dem Basse, alle drey (oder vier) Intervalle Vorhalte. In die vierte Abtheilung gehören diejenigen Akkorde, wobey der Vorhalt im Basse liegt. Wiewohl diese letztern Akkorde sonst auch **Vorausnahmen** (*anticipationes*) genannt werden, weil die bey der folgenden Baßnote zum Grunde liegende Harmonie schon im voraus angegeben wird. (§. 36.)

§. 75.

Damit man diejenigen Akkorde, welche durch die Aufhaltung oder Vorausnahme verschiedener Intervalle entstehen

hen, mit Einem Blicke übersehen könne, bemerke ich in den folgenden vier Paragraphen die mehr oder weniger gebräuchlichen Akkorde von dieser Art, ohne mich jedoch für jetzt auf eine nähere Erklärung einzulassen. Nur dies Einzige muß ich vorläufig erinnern, daß mir zwar Kirnbergers Grundsätze hierbey zum Leitfaden dienten, indeß wird man doch auch verschiedene eigene Zusätze und Abweichungen, von C. P. E. Bach entlehnte Beyspiele rc. bemerken.*) Die dabey angenommene Ordnung schien mir für den angehenden Generalbaßspieler die leichteste, und in sofern zweckmäßig zu seyn. Uebrigens werde ich in der Anmerkung zu §. 80. zeigen, wie die hier angegebenen Akkorde systematisch geordnet, und von gewissen Nebengrundakkorden hergeleitet werden können.

§. 76.

Der Dreyklang a), der Sextenakkord b) und der Quartsextenakkord c) durch Einen Vorhalt oder in Einer Stimme aufgehalten.

*) Bach erklärt nämlich verschiedene Akkorde oder vielmehr einzelne Intervalle ebenfalls nur für Vorhalte. Siehe dessen Versuch rc. Seite 68. 89. 104. 139. 185—219. u. a. m.

**) Durch den Bogen bezeichne ich die Intervalle, durch welche der darauf folgende Akkord aufgehalten wird, dies mag nun in der obern oder in einer andern Stimme geschehen.

***) Ob diese und verschiedene der folgenden Vorhalte richtiger durch eine 9, oder vermittelst der 2 bezeichnet werden, kann ich hier nicht untersuchen. Weiter unten mehr davon.

b)

7 6 | 5 6 / 3 – | 9 8 / 6 – | 6 – / 4 3 | 9 10 / 6 – | 6 – / 4 3

c)

8 – / 6 – / 5 4 | 6 – / 3 4 | 7 6 / 4 – | 5 6 / 4 – | 5 6 / 4 – | 9 8 / 6 – / 4 –

Der Septimenakkord d), der Quintsexten - e) Terzquarten - f) und Sekundenakkord g) in Einer Stimme aufgehalten.

d)

7 – / 6 5 | 6 7 / 5 – / 3 – | 7 – / 4 3 | 7 – / 4 3 | 9 8 / 7 –

e)

e) f)

g)

§. 77.

Der durch zwey Intervalle aufgehaltene Dreyklang a) Sexten, b) und Quartsextenakkord c).

a) b)

c)

Der durch zwey Intervalle aufgehaltene Septimenakkord d) Quintsexten, e) Terzquarten, f) und Sekundenakkord g).

§. 78.

*) Der Vollständigkeit wegen glaubte ich diese etwas harten Vorhalte mit aufnehmen zu müssen.

§. 78.

Der Dreyklang a), der Sexten- b) und Quartsextenakkord c) durch drey und vier Vorhalte verzögert.

a)

b) c)

Der Septimenakkord d), der Terzquarten- e) und Sekundenakkord f) in drey Stimmen aufgehalten.

d e) f)

§. 79.

*) Selbst dieser, aus Aufhaltungen bestehende, Akkord wird zuweilen noch in einer oder der andern Stimme aufgehalten. (§. 184. Anm.)

§. 79.

Vorhalte (Verzögerungen) im Basse, oder der vorausgenommene Dreyklang a), Sexten- b) und Quartsextenakkord c).

a) b) oder: c)

Der vorausgenommene Septimenakkord d), Quintsexten- e) und Terzquartenakkord f).

d) e) f)

§. 80.

Die in den vorhergehenden vier Paragraphen bemerkten Akkorde sind es also, welche in Kirnbergers Schriften und in Sulzers allg. Theorie unter der Benennung **zufällig dissonirende Akkorde** oder **Akkorde mit zufälligen Dissonanzen** vorkommen. Es versteht sich aber, daß mehrere Dreyklänge (z. B. der weiche, der verminderte ꝛc.) und auch die weniger vollkommenen Septimenakkorde, nebst ihren Versetzungen, auf eben dieselbe Art auf-

gehalten werden können. Indeß sind doch bey weiten nicht alle dadurch entstehende Akkorde brauchbar und in der Ausübung gewöhnlich.

Anm. Verschiedene Systematiker*) haben gezeigt, daß alle, oder doch die meisten, Akkorde mit stellvertretenden Intervallen (zufälligen Dissonanzen) aus drey Grundakkorden vom zweyten Range hergeleitet werden können, ohne dabey Vorhalte anzunehmen. Es ist der Mühe werth, dieses System näher kennen zu lernen, da eine einzige, etwas längere, Anmerkung hierzu hinreichend ist.

Man nimmt dabey überhaupt drey Grundakkorde vom ersten Range, und drey Nebengrundakkorde (Grundakkorde vom zweyten Range) an. Grundakkorde vom ersten Range sind: 1) der konsonirende harmonische Dreyklang, 2) der dissonirende Dreyklang, und 3) der Septimenakkord. Grundakkorde vom zweyten Range sind: 1) der Nonenakkord, 2) der Undecimenakkord und 3) der Terzdecimenakkord.**)

Ueber die Grundakkorde vom ersten Range ist hier keine besondere Erklärung nöthig, da ich vorläufig (§. 69. ff.) über den harmonischen Dreyklang und über den Septimenakkord bereits das Hauptsächlichste angemerkt habe, und von den dissonirenden Dreyklängen §. 107. ff. ohnedies umständlicher handeln werde. Also für jetzt nur einige Worte über die Grundakkorde vom zweyten Range.

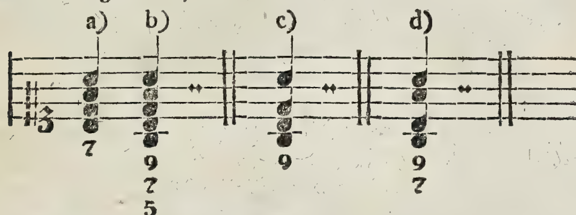
Der Nonenakkord entsteht durch das Hinzufügen der Terz unter den Grundton eines Septimenakkordes a) b;***) mithin ist er ursprünglich fünfstimmig b), jedoch wird dabey ge-

*) Zuerst der scharfsinnige Franzose Rameau. Unter den Deutschen vorzüglich der verdienstvolle und selbst denkende Marpurg, und nach ihm verschiedene Andere.

**) Man lasse sich durch die anfangs etwas auffallenden Benennungen rc. nicht abschrecken, weiter zu lesen. Sollte aber ein Akkord bloß deswegen verworfen werden, weil man ihn nach einem Intervalle benannt hat, welches außerhalb der Grenze einer Oktave liegt, (wie die Undecime rc.): so würde der allgemein angenommene Nonenakkord ebenfalls anders genannt werden müssen; denn bekanntlich liegt auch die None nicht in dem Bezirk eine Oktave.

***) Dieses Hinzufügen gründet sich auf das bekannte Mitklingen rc. gewisser Töne. Eine Untersuchung, auf die ich mich, der Kürze wegen, hier nicht einlassen kann. Ueberdies gehören ähnliche Untersuchungen in ein Lehrbuch über die Theorie der Musik, aber nicht zunächst in eine Anweisung zum Generalbaßspielen.

gemeiniglich ein Intervall weggelassen.*) Bleibt die Septime weg, so hat man den gemeinen Nonenakkord bey c), welcher gewöhnlich schlechthin der Nonenakkord genannt wird. Läßt man aber die Quinte weg, so bleibt ein Nonseptimenakkord übrig d). Die None und Terz sind hierbey Hauptintervalle, welche also nicht wegbleiben können. Von den etwa möglichen Versetzungen der genannten Akkorde sind nur wenige üblich.



Der Undecimenakkord entsteht durch das Hinzufügen einer Quinte und (der dazwischen liegenden) Terz unter den Septimenakkord e) f). Sonach wäre dieser Akkord ursprünglich sechsstimmig; jedoch ist er, der zu überhäuften Dissonanzen wegen, vollständig nicht brauchbar, man läßt daher verschiedene Intervalle daraus weg. Bey g) entsteht durch das Weglassen der Terz, Septime und None der ins besondere so genannte Undecimenakkord oder ein Quartquintenakkord, (§ 18.) von welchem die Versetzungen bey 1) und 2) gebräuchlich sind, nämlich die erstere unter der eigenen Benennung Quartseptimen: die letztere aber unter Sekundquintenakkord. Durch das Weglassen der Terz und Septime erhält man den Akkord bey h), welcher aus der Quinte, None und Undecime (Quarte) besteht, und unter der Benennung Quartnonenakkord bekannt ist. Bey i) entsteht, durch das Weglassen der Terz und Quinte, ein sehr gewöhnlicher Akkord, welcher von Einigen z. B. von Bach rc. etwas unbestimmt der Akkord der großen Septime genannt wird. Läßt man die Terz und None aus dem vollständigen Undecimenakkorde weg, so bleibt der bey k) bemerkte Akkord übrig, von welchem, vorzüglich auf der Dominante kk), die Versetzungen bey 1) 2) und 3) brauchbar sind. Den letztern dieser drey Akkorde findet man in verschiedenen Lehrbüchern unter der eigenen Benennung Sekundquartquintenakkord. Der aus dem vollständigen Undecimenakkorde hergeleitete

*) Wollte man keine ursprünglich fünf- und mehrstimmige Akkorde annehmen, so wären auch natürlicher Weise die bereits §. 78. vorläufig erwähnten, und §. 184. ff. näher zu bestimmenden, Akkorde mit Vorhalten in vier Stimmen nicht denkbar.

Akkord bey l) ohne Septime und None, ist zwar an sich nicht wohl zu gebrauchen; aber durch die erste Versetzung desselben erhält man einen Akkord, welcher unter der Benennung Nonsextenakkord (Sextnonenakkord) vorkommt ll).

e) f) g) 1) oder enger versetzt: 2) h)

11 (5/4) 5 — 7 4 — 5 2 — 9 4

i) k) kk) 1) 2) 3) l) ll)

9 7 4 (7 4 2) — 7 5 4 — 7 5 4 — 7 4 3 — 6 5 2 — 5 4 2 — 9 6 3

Der Terzdecimenakkord entsteht durch das Hinzufügen einer Septime, Quinte und Terz unter den Septimenakkord m) n). Vollständig, nämlich siebenstimmig n), ist er ganz unbrauchbar, man läßt daher auch hierbey verschiedene Intervalle weg. Die in der Ausübung gebräuchlichen Akkorde, welche auf dem Terzdecimenakkorde beruhen, habe ich bey o) p) und q) bemerkt. Der so genannte Sexseptimenakkord bey o) kommt gewöhnlich nur auf der Dominante vor oo). So auch der bey p) enthaltene Sexquartseptimenakkord pp). Nur der Nonquartsextenakkord bey q) wird gemeiniglich auf der sechsten Stufe qq), oder in der weichen Tonart auf der Tonica selbst gebraucht.

m) n) o) oo) p) pp) q) qq)

7 6 — 7 6 — 7 6 4 — 7 6 4 — 9 6 4 — 9 6 4

Die

Die Gründlichkeit dieses Systemes, von welchem ich hier den Entwurf mitgetheilt habe, ist unverkennbar, und verdient daher in der That angelegentlich empfohlen zu werden. Ich würde es selbst in diesem Lehrbuche durchgängig zum Grunde gelegt haben, wenn ich nicht zunächst für angehende Generalbaßspieler schriebe. — Ueberdies dürfte auch die verschiedene Fortschreitung ꝛc. gewisser Vorhalte, die nun einmal gebräuchlich, und zum Theil bereits von Bach aufgenommen worden sind, aus diesem Systeme wohl noch nicht in jedem Falle zu bestimmen seyn.

§. 81.

Aus folgender Tabelle kann sich der lernende unterrichten, wie die **gewöhnlichsten** Akkorde angedeutet werden, und was man zu dieser oder jener vorgeschriebenen Ziffer, vorzüglich bey vierstimmiger Begleitung, zu greifen habe. Die Akkorde, welche vollständig bezeichnet werden, und wo man also beym Spielen nur die bemerkten Intervalle aufzusuchen hat, übergehe ich. Dagegen werden die gegebenen Winke in Absicht auf die drey- und fünfstimmige Begleitung dem Anfänger hoffentlich willkommen seyn. Ob aber z. B. zu ✕ oder ♮ (bey vierstimmiger Begleitung) $\substack{8\\3}$ oder die doppelte Quinte, desgl. zur 7 die Quinte und Terz, oder $\substack{8\\3}$ gegriffen werden müsse; ob die Ziffer 7, bey $\substack{7\\4}$ unter g), die aufwärts fortschreitende große, oder die abwärts aufzulösende kleine Septime bezeichne, und ob im letztern Falle die Quinte oder die Oktave dazu erfordert werde; ob im fünfstimmigen Satze beym Quintsextenakkorde die Oktave statt finde, oder ob man dafür die Terz, auch wohl die Sexte zu verdoppeln habe ꝛc. das hängt von den jedesmaligen Umständen ab, und kann also in einer Tabelle nicht bestimmt angegeben werden. Mehr Unterricht hiervon findet man in der Abhandlung von jedem Akkorde ins besondere.

§. 82.

Der harmonische Dreyklang (konsonirende Hauptakkord) wird über Noten, die nicht durchgehen, oft gar nicht oder wie bey a) c) e) und h) angedeutet.

Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen.

	Zu den Signaturen:	wird gegriffen: *)	dreystimmig:	fünfstimmig:
a)	♯ oder erhöhend ♮	$\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5\\5\end{smallmatrix}$ **)	5 oder 8	$\begin{smallmatrix}8\\5\\5\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\8\\5\end{smallmatrix}$
	♭ oder ernied. ♮	$\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$ od. $\begin{smallmatrix}5\\5\end{smallmatrix}$, desgl. $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$	5 oder 8	$\begin{smallmatrix}8\\5\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ od. $\begin{smallmatrix}8\\8\\5\end{smallmatrix}$
b)	2	$\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$	4, selten 6	$\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\6\\4\end{smallmatrix}$
	2♭ oder ernied. 2♮ 2♯ oder erhöh. 2♮	siehe §. 140.		
	$\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}4♯\\2\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}4♮\\2\end{smallmatrix}$ ꝛc.	6	—	$\begin{smallmatrix}6\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\6\end{smallmatrix}$
	$\begin{smallmatrix}\frown\\4\\2\end{smallmatrix}$	nichts, allenfalls 8	—	—
	$\begin{smallmatrix}3\\2\end{smallmatrix}$	5	—	$\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$
	$\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$	5 oder 2	—	$\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$
c)	3, ♯3, ♭3, ♮3	wie bey a)		
	$\begin{smallmatrix}\frown\\3\\1\end{smallmatrix}$	nichts, allenfalls 8	—	nichts, allenfalls $\begin{smallmatrix}8\\5\end{smallmatrix}$
	$\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}4\\♭\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}4\\♮\end{smallmatrix}$ ꝛc.	6	—	$\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$
	$\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ od. $\begin{smallmatrix}5\\♯\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5\\♮\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}5\\♭\end{smallmatrix}$ ꝛc.	wie bey	a).	
	$\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}9\\3\end{smallmatrix}$ siehe	bey f) g) h)	und i).	

*) Es versteht sich, daß jedesmal noch der Baß hinzukommt.

**) Das heißt: die Quinte doppelt, es sey nun in der Entfernung einer Oktave, oder im Einklange. Und so auch bey den übrigen zweymal bemerkten Intervallen.

Tabelle

Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen.

	Zu den Signaturen:	wird gegriffen:	dreystimmig:	fünfstimmig:
	4 (3) desgl. 4♭ oder ernied. 4♮	8 oder 5 5 5	5	8 oder 8 5 8 5 5
	5 4 (✻) (♭) ꝛc.	der vorherge-	hende	Akkord.
d)	4 oder erhöh. 4♮ desgl ✻4	6 wie	bey	b)
	6 6̸ 6♭ 6♮ 4, 4, 4, 4,	8 oder 4, auch 6	—	8 oder 8 6 4
	7 9 4, 4	siehe bey	g) und	i)
	5, 5, 5♭ oder 5♮	wenn die reine Quin	te dadurch	bezeich-
	(oder 5 5 5 5 3, ✻, ♮, ♭ ꝛc.)	net wird, wie bey	a)	
e)	5̸ oder erhöh. 5♮ (als übermäß. Quinte)	8 oder 3 3 3	3	8 oder 8 3 8 3 3
	5♭ oder 5♮	8 oder 3 3 3	3	8 allenf. 8 3 8 3 3
	5♭ *) oder 5♮	6 3	6	8 oder 6 6 3 3 3
	6 6 6 5♭, 5♮, 5 (der vorige Akkord.)	folglich 3,	—	8 oder 3 3 3
	6, 6̸, 6♮, 6♭ (dgl. 6 6 6 ♭, ✻, ♮, ✻6, ♭6)	6 3 oder 8 3, 3 3	3	8 6 6 oder 3 3 3
f)	6 6̸ 6 6 5, 5, 5♮, 5♭, 6♮ 6♭ 6♭ 5, 5, 5♮ ꝛc.	3	—	8 oder 6 3 3

*) Vorausgesetzt, daß dadurch eine falsche Quinte, und nicht der vorhergehende verminderte Dreyklang, sondern der Quintsextenakkord angedeutet werde.

Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen.

	Zu den Signaturen:	wird gegriffen:	dreystimmig:	fünfstimmig:
g)	7, ♭7, ♮7, (od. 7 7 7 7 dgl. 7 3, ✻, ♭, ♮, 5)	5 8 oder 3 3, 3 3	3 oder 5	8/5/3 oder 5/5/3
	7 7̸ ♮7 2, 2, 2,	4	—	5/4 oder 6/4
	7 ♭7 ♮7 4, 4, od. ern. 4	5 oder 8	—	8/5
	7 *) (♮7 7̸ 4, 4, 4)	2	—	5/2 oder 6/2
	7 6	3	—	8 oder 3/3
	9 7 siehe bey	i)		
h)	8 6	4 oder 3 (S. §. 97. und §. 105.)	—	8 oder 8 4 3
	8 3	5	wie bey	a)
i)	9 (9 8)	5 3	3	5/3/3 oder 5/5/3
	9 9 9 9 3, ✻, ♭, ♮,	5	—	5/3 oder 5/5
	9 (9 8 4 4 3)	5	—	5/5
	9 6	3	—	6/3 oder 3/3
	9 (9 8 7 7 6)	3	—	5/3

Die Bedeutung folgender Zeichen, Ziffern und Ausdrücke ist in den hier angezeigten Paragraphen erklärt worden:

— und = oder ≡ §. 23. und §. 38. ⟋ §. 24. ⌒ §. 25.

3 3 3 3 2c. §. 87. f). $\overline{3\ 3\ 3\ 3\ 3}$ ebend. h). 8 8 8 8 2c. §. 26.

10. 11. §. 13. all' unis. oder all' ott. desgl. t. s. §. 26. ○ §. 27.

Prakti-

*) Wenn nämlich durch 7 2c. die aufwärts fortschreitende große Septime bezeichnet wird.

Praktischer Unterricht im Generalbaßspielen.

Drittes Kapitel.

Erster Abschnitt.
Vom harmonischen Dreyklange.
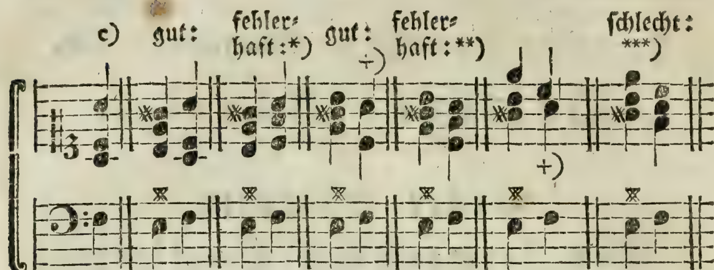
§. 83.

Der **harmonische Dreyklang** (auch nur schlechthin der **Dreyklang**, oder vorzugsweise der **Akkord** z. B. der Akkord C rc. desgl. der **konsonirende Hauptakkord**, *trias harmonica* u. s. w.) besteht aus dem Grundtone, dessen großer oder kleiner Terz und reinen Quinte. Zur vierten Stimme nimmt man am besten die Oktave des Basses a), weil dieses Intervall beym Dreyklange das wichtigere ist. Jedoch muß man, um etwa Oktaven und Quinten, unerlaubte Sprünge u. dgl. zu vermeiden, zuweilen statt der Oktave die Quinte b) oder die Terz c) verdoppeln. Dies kann, nach Beschaffenheit der Lage rc. in der Entfernung einer Oktave (auf zwey verschiedenen Tasten) geschehen, wie bey b) und c), oder man verdoppelt ein oder das andere Intervall nur im Einklange, wie die Terz bey +). Diese Bemerkung gilt auch von allen übrigen Akkorden, wenn von der Verdoppelung eines Intervalles die Rede ist.
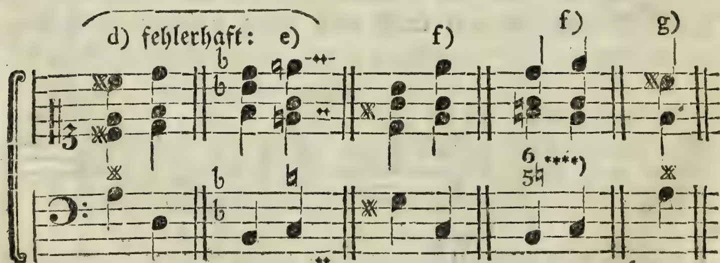
a) a) a) a) b) b) gut: fehlerhaft:*) b) fehlerhaft: **)

6 6 7 7

*) Oktaven. **) Quinten.



Anm. Die natürlich kleine Terz kann beym Dreyklange ohne Bedenken verdoppelt werden, wenn nämlich dadurch sonst keine Fehler z. B. offenbare Oktaven, Quinten, unerlaubte Sprünge ꝛc. entstehen. Nur bey der großen, besonders zufällig erhöheten, Terz findet die Verdoppelung nicht immer statt, theils weil diese Terz an sich ziemlich scharf (hart) ist, theils aber auch deswegen, weil sie beym Dreyklange ꝛc auf der Dominante als Leitton in beyden Stimmen aufwärts fortschreiten müßte (§. 52.); folglich würden Oktaven gewissermaßen nothwendig, wie in den nachstehenden Beyspielen d) und e). Bey f) hingegen ist dies nicht der Fall; daher wäre hierbey gegen die Verdoppelung der großen Terz, von dieser Seite betrachtet, nichts einzuwenden. Uebrigens darf zwar ein zufällig erhöhetes Intervall — wie die Terz in den Beyspielen d) und e) — auf Klavierinstrumenten entweder gar nicht, oder nur im äußersten Nothfalle durch zwey verschiedene Tasten (in der Entfernung einer Oktave) verdoppelt werden; indeß erlaubt man doch beym Generalbaßspielen in solchen Fällen allenfalls die bey g) bemerkte Verdoppelung im Einklange.



§. 48.

*) Oktaven und Quinten. **) Ein übermäßiger Sekundensprung im Alte; auch schreitet der Leitton (die große Terz, gis) nicht gehörig aufwärts fort. ***) Wie vorher, und überdies noch eine Art von verdeckten Quinten im Diskant und Tenore. ****) Ich habe mich

§. 84.

Zu jeder nicht durchgehenden Note (§. 37. 67.) wird zwar von selbst (auch ohne Andeutung) der Dreyklang gegriffen a); jedoch pflegt man ihn aus gewissen Ursachen zuweilen durch die einzelnen Ziffern 8, 5 oder 3, wie bey b) c) und d), auch wohl durch zwey e) oder alle drey Ziffern f) zu bezeichnen. Ein Versetzungszeichen allein, wodurch eine nicht in der Vorzeichnung enthaltene (zufällig große oder kleine) Terz bestimmt wird, hat dieselbe Bedeutung. Folglich greift man bey g) den Akkord D dur, bey h) den Dreyklang D moll u. s. w. wie dies aus der beygefügten Begleitung erhellet. In verschiedenen Fällen wird, außer dem Versetzungszeichen, noch eine oder die andere Ziffer zur Bezeichnung des Dreyklanges erfordert k). Einige pflegen sich dafür der etwas umständlichen und mühsamer zu übersehenden Bezeichnungen bey l) zu bedienen. (§. 15.)

a) b b) c) c)

9 8 8 ♭7 6 5 5 6

*) **)

d)

mich zwar, so viel nur immer möglich, in den erläuternden Beyspielen solcher Akkorde enthalten, von welchen noch wenig oder gar nichts gesagt worden ist: allein es wird hoffentlich Jedem einleuchten, daß sehr vieles nicht überzeugend gelehrt werden könnte, wenn ich mich jedesmal nur einzig auf den eigentlich zu erklärenden Akkord hätte einschränken wollen. Diese Bemerkung gilt auch in Absicht auf verschiedene Uebungsexempel.

*) Man würde nämlich nach §. 18. auch zu diesem zweyten C die None greifen müssen, wenn dies nicht durch die 8 gleichsam widerrufen worden wäre.

**) Durch diese 8 wird angedeutet, daß mit dem Eintritte des Basses der Dreyklang, folglich die Septime erst in der zweyten Hälfte, angegeben werden soll. Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf die übrigen Beyspiele unter c) d) e) und f) machen.

§. 85.

Die reine Quinte gehört (nach §. 83.) unabänderlich zum harmonischen Dreyklange, und muß also auch alsdann dazu genommen werden, wenn sie nicht mit unter der jedesmaligen Vorzeichnung begriffen seyn sollte, wie bey a) b) und c). Nur die Terz kann dabey groß oder klein seyn. Ist sie groß d), so heißt der Dreyklang **hart**, (dur oder **groß**); da hingegen ein Dreyklang mit der kleinen Terz e) **weich** (moll oder **klein**) genannt wird. Daß aber die Beywörter **hart** und **weich** der Wirkung des einen oder des andern Dreyklanges angemessen sind, wird hoffentlich Jeder von selbst fühlen.

*) In Ermangelung einer Ziffer würde man diese (schlechte) Note nur für durchgehend halten; da aber der Dreyklang dazu angegeben werden soll, so mußte dies durch die 3 (oder an deren Stelle durch eine 5, 8 ꝛc.) ausdrücklich angedeutet werden.

a)*) b) c) d) e) d) e) d) e)

5♭ 5 5♮
(3) ✕ (3)

§. 86.

Von den Umständen hängt es ab, ob man bey dem Dreyklange, so wie größtentheils bey allen übrigen Akkorden, das eine oder das andere Intervall in der Oberstimme zu greifen habe. Denn jede der bey a) bemerkten drey Hauptlagen ist brauchbar. Daß man aber die Oktave in der Oberstimme so viel als möglich vermeiden müsse, ist bereits §. 62. erinnert worden. Nur beym Schlusse eines Tonstückes (oder einer Periode) suche man die Oktave in der Oberstimme zu nehmen b), weil durch diese Lage der Schluß am merklichsten, und folglich der Endzweck des Komponisten hierbey um so viel sicherer erreicht wird.

a) 1) 2) 3) a) b) weniger beruhigend:

Anm. Außer den hier angegebenen drey Lagen kann man zwar z. E. den Akkord G noch tiefer nehmen, als in dem erstern Beyspiele a); indeß entsteht dadurch dennoch keine andere Hauptlage. Denn nähme man das eingestrichne d in der Ober-

*) Einige bedienen sich in gewissen Fällen der unter den Baßnoten bemerkten Bezifferung. Man verwechsele die bey b) durch 5 bezeichnete reine Quinte nicht mit der übermäßigen. (§. 112.) u. s. w.

Oberstimme, so läge doch wieder die Quinte im Diskante, wie bey 3), nur aber eine Oktave tiefer u. s. w.

§. 87.

Bey dreystimmiger Begleitung läßt man, der Regel nach, die Oktave weg a), weil z. E. bey dem Akkorde C der Baß ohnedies schon c hat. Doch kann und muß zuweilen, statt der Oktave, die Quinte aus dem Dreyklange wegbleiben b). Nur die Terz darf nie dabey fehlen, weil durch dieses Intervall die Tonart (hart oder weich) bestimmt wird c). Das Merkmal der dreystimmigen Begleitung ist mehrentheils ein beygefügtes piano. (§. 61.) Außerdem begleitet man $\frac{3}{1}$, vor und nach $\frac{4}{2}$, ebenfalls größtentheils nur dreystimmig d).

Bey der seltenern zweystimmigen Begleitung wird zu einer Grundnote mit dem Dreyklange eigentlich nur die Terz erfordert; indeß ist doch dieses Intervall ohne größere Freyheiten, Sprünge oder andere fehlerhafte Fortschreitungen, nicht immer möglich. Man wählt in solchen Fällen dafür die Quinte oder allenfalls die Oktave e). Jedoch wird durch die mehrmals wiederholte Ziffer 3 bezeichnet, daß der Generalbaßspieler zu jeder damit bemerkten (gemeiniglich stufenweise fortschreitenden, kurzen) Baßnote bloß die Terz greifen solle f). Man giebt also in diesem Beyspiele erst bey g) wieder den vollständigen Dreyklang, und im folgenden Takte bey gg) den vorgeschriebenen Sextenakkord an u. s. w. Eine jetzt in mehreren Gegenden ebenfalls ziemlich gewöhnliche Bezeichnungsart ist die bey h). Es wird nämlich dadurch angedeutet, daß Eine Stimme unverändert liegen bleiben, die Andere aber mit dem Basse in Terzen fortschreiten soll. Im fünfstimmigen Satze greift man zu einer Note mit dem Dreyklange, außer der Oktave und Terz, noch die doppelte Quinte i). Bey Tonschlüssen wird auch wohl, anstatt der Quinte, die Terz k) oder die Oktave verdoppelt l).

*) a) b) b) c) nicht gut: d) d) e)

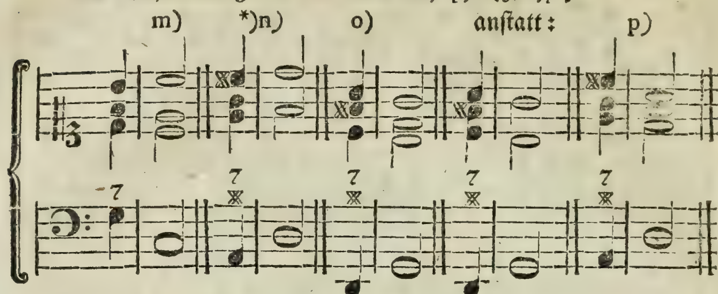
nicht so: f) Moderato g) gg)

h) i) k) l)

Anm. Daß man, selbst bey vierstimmiger Begleitung, in gewissen Fällen aus dem Dreyklange die Quinte weglassen, und dafür die Oktave oder die Terz verdoppeln müsse, erhellet schon aus den nachstehenden Beyspielen m und n). In diese Nothwendigkeit wird man sehr oft gesetzt, vorzüglich aber bey Tonschlüssen, und zwar des Leittones (§. 52.) und der Septime (§. 119. f) wegen. Jedoch erlauben Einige auch die Fortschreitung bey o), wenn nämlich der Leitton nur in einer Mittelstimme liegt. Aber nicht wohl oder

*) S. §. 52. und §. 57.

oder doch nur im äußersten Nothfalle, zu entschuldigen wäre die Behandlung des Leittones bey p). (§. 57.)
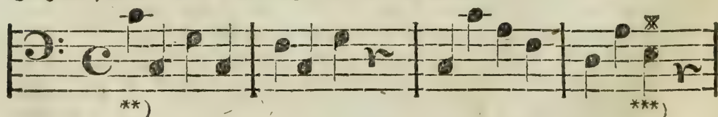


§. 88.

Da man bey einer Folge von Dreyklängen sehr leicht Oktaven und Quinten machen kann, so will ich in dieser Rücksicht hier noch einen Wink zur Warnung geben. **Offenbare** Oktaven und Quinten schleichen sich ins besondere leicht bey stufenweise folgenden Grundnoten ein, da hingegen bey springendem Basse häufig **verdeckte** Oktaven und Quinten entstehen. Man sey daher, hauptsächlich bey Dreyklängen, gegen die gedachten Fehler auf seiner Hut, und suche ihnen, wo möglich, durch die Gegenbewegung auszuweichen. (§. 28. u. §. 43.)

§. 89.

Die folgenden, zum Aufsuchen harmonischer Dreyklänge bestimmten, Takte ohne beygefügte Begleitung, kann auch sogar der noch ganz Ungeübte nicht schwer finden. Eine Erklärung darüber ist, dünkt mich, fast überflüssig. Denn werden nur Sprünge vermieden, so sind übrigens Fehler jeder Art beynahe nicht möglich.



*) Diese verdeckten Oktaven können hierbey nicht vermieden werden, weil man, besonders in der Oberstimme, mit dem Leittone aufwärts fortschreiten muß.

) S. §. 84. a). *) Ebend. g).



§. 90.

Uebungsexempel zum harmonischen Dreyklange. (Ich füge bey I. zur Warnung eine äußerst fehlerhafte, bey II. aber eine bessere Begleitung hinzu.)

I. A) B) C) D) E) F)

II. N) O)P)Q) R) S) T)U)V) W) X)

G) H) I) K) L) M)

X) Y) Z) Aa) Bb) Cc) Dd)

Da-

*) Daß diese kurzen Noten keine eigene Begleitung erhalten, folgt aus §. 67. a).

Damit der Schüler auch von andern Tönen die Dreyklänge finden lerne, so versetze man dieses Uebungsexempel, wenn es kritisch durchgegangen worden ist, etwa zuerst ins B, alsdann in die Töne A, G u. s. w. Auch lasse man es in einer andern (tiefern) Lage spielen; denn nur wenige der übrigen Akkorde erfordern so viele Aufmerksamkeit, als der harmonische Dreyklang und der Sextenakkord.

Hier noch einige Anmerkungen über die hinzugefügte Begleitung. Bey A) liegt in der Fortschreitung des Altes und Tenores eine Art von Querstand. (§. 40.) Eben so bey C).*) Die offenbaren Oktaven und Quinten in den beyden ersten Takten, desgl. Takt 3 und 4, 5 und 6 ꝛc. wird jeder Anfänger, auch ohne Fingerzeig, bemerken und unzuläßig finden. Bey B) D) und F) schreitet der Leitton nicht, wie es eigentlich seyn sollte, eine Stufe aufwärts fort. Indeß könnte diese Fortschreitung in einer Mittelstimme beym Generalbaßspielen**) allenfalls hingehen (§. 87. Anm.o); wenn nur nicht noch überdies beym folgenden Akkorde die Oktave dadurch in die Oberstimme zu liegen käme. (§.62.) Der verbotenen Oktaven und Quinten in den übrigen Stimmen nicht zu gedenken, macht der Alt bey E) einen unerlaubten Sprung in die übermäßige Sekunde. (§. 42.) Durch die unnöthigen und hier ganz zwecklosen Sprünge, bey G) und H), sind noch überdies andere leicht zu bemerkende Fehler entstanden. Die verdeckten Oktaven bey I) (im Basse gegen den Alt) thun eine widrige Wirkung; denn sie bezeichnen zwey entferntere Tonarten. (§. 43. u. §. 44. Anm.)

Auch

*) Damit der Lernende die Fehler oder schlechten Fortschreitungen deutlicher hören könne, muß man ihn diejenigen zwey Stimmen, in welchen die Fehler liegen, bey der Prüfung allein (ohne die übrigen Stimmen) spielen lassen.

**) Weil man hierbey die Fortschreitung jeder einzelnen Stimme doch nicht so ganz deutlich bemerkt, als wenn diese beyden Stimmen auf zwey, dem Klange nach sehr verschiedenen, Instrumenten z. B. auf einer Violine und Hoboe ꝛc. gespielt würden. Oben bey D) erwartet man im Alte nach gis natürlicher Weise a; dieses a folgt, und man bemerkt, ohne die sorgfältigste Aufmerksamkeit, nicht ganz genau, daß es durch eine Art von Verwechselung der Auflösung (§. 35.) in die Oberstimme verlegt worden ist. — Indeß widerrathe ich es allerdings auch dem Generalbaßspieler, sich ähnlicher Freyheiten zu bedienen, weil daraus leicht und unvermerkt eine dem künftigen Komponisten nachtheilige Gewohnheit entstehen kann. Hier war nur davon die Rede, daß es auch Fortschreitungen giebt, die dem Generalbaßspieler doch noch eher zu verzeihen sind, als dem Tonsetzer. — (§. 42. Anm.)

Auch ist im Diskant und Alte ein Triton enthalten, nämlich $\frac{a}{f}$ $\frac{h}{g}$. (§. 40.) Die übrigen Fehler und unnöthigen Sprünge in den folgenden Takten kann der Lernende selbst entdecken. Bey K) kommen noch überdies zwey Oktaven und Quinten in entgegengesetzter Bewegung vor, die jedoch im Nothfalle, und vorzüglich bey vielstimmiger Begleitung, hingehen könnten. (§. 49.) Den verdeckten Quinten bey L), (im Diskante gegen den Tenor,) kann man ohne größere Fehler nicht ausweichen, folglich wäre der Generalbaßspieler zwar in dieser Rücksicht, nur aber nicht in Ansehung der fehlenden Terz (§. 87.) und der gleich darauf folgenden offenbaren Oktaven und Quinten zu entschuldigen. Beym Schlusse ist die Lage, nach §. 64. zu hoch; denn der Diskant dürfte wohl die Hauptstimme (§. 29.) — welche man beym Begleiten immer voraussetzen muß — um einige Töne übersteigen. Die unrichtige Fortschreitung des Leittones bey M), die Sprünge und die dadurch entstandenen verdeckten Oktaven und Quinten, hätten durch die Gegenbewegung vermieden werden können. Auch bewirkt die Terz in der Oberstimme keinen völlig beruhigenden Tonschluß. (§. 86.)

Die Begleitung bey II. ist, einige Kleinigkeiten etwa abgerechnet, durchgängig gut. Den verdeckten Quinten bey N) und S) kann man sogar in den äußersten Stimmen nicht immer bequem ausweichen. (§. 44 Anm.) Bey O) habe ich die kleine Terz c deswegen im Einklange verdoppelt, weil das so genannte Semitonium modi oder der vorhergehende Leitton (h) am natürlichsten eine Stufe aufwärts fortschreitet. Indeß könnte man doch im Alte allenfalls auch die Oktave a greifen. (§. 87. Anm. o). Nur die Quinte (e) wäre hierbey in der Oberstimme auf keinen Fall erlaubt, weil dadurch offenbare Quinten entstehen würden. Ist dieser Dreyklang (von A), der beygefügten richtigen Begleitung ungeachtet, etwas auffallend und widrig: so liegt dies nicht in der Begleitung, sondern in der Folge der Akkorde selbst; denn zwischen G und A ist der Akkord C übergangen worden. Mehrere Bemerkungen hierüber — die ohnedies mehr den Komponisten, als den Generalbaßspieler betreffen — übergehe ich. (§. 51.) Die verdeckten Quinten bey P) können ohne gleich große Freyheiten, oder vielmehr ohne wirkliche Fehler, nicht vermieden werden. Da man nun von zwey Uebeln billig das kleinere wählt, so ist bey eintretenden Kollisionen auch der Generalbaßspieler verbunden, dies zu thun. — Bey Q) und X) werden zwey verdeckte Oktaven nothwendig, wenn anders der Leitton gehörig aufwärts

fortschreiten soll. Auch sind diese verborgenen Oktaven (im Basse gegen den Alt) nicht so widrig, wie die oben bey I). (§. 44. Anm. u. §. 57.) Wer Bedenken trägt, sich die verdeckten Quinten zu erlauben, welche bey R) durch die Oktave *g* (im Tenore gegen den Diskant) entstanden sind, der kann dafür allenfalls den Leitton *h* im Einklange verdoppeln. (§. 83 Anm. g). Indeß wäre doch auch in diesem Falle die Fortschreitung der Stimmen nicht völlig rein, weil dabey im Tenore und Basse ein Triton läge. — Durch das eingestrichene d im Tenore, d. h. durch die Verdoppelung der Quinte, entständen beym folgenden Akkorde offenbare Quinten — denn durch die dazwischen eintretende Pause in allen Stimmen zugleich wird hier der Fehler nicht völlig verbessert*) — und statt der verdeckten Quinten machte man, außer dem Sprunge, im Tenore gegen den Diskant, noch überdies verdeckte Oktaven. Vermittelst der eingeschlossenen kleinen Note habe ich diese, hierbey nicht zu empfehlende, Verdoppelung der Quinte bemerkt. Bey T) und Aa) kann die große Terz ohne Bedenken verdoppelt werden, denn hier ist sie nicht Leitton. (§. 83. Anm. f). Uebrigens gelten bey T) U) V) und W) unter veränderten Umständen die Anmerkungen zu O) P) Q) und R). Bey W) könnte gis im Einklange auf keinen Fall statt finden, weil dadurch, außer der an sich nicht wohl erlaubten Verdoppelung (§. 83. Anm.) ein Sprung in die übermäßige Sekunde entstände. Ueber die verdeckten Oktaven, welche der Sprung herunter in das eingeschlossene h verursachen würde, habe ich mich bereits oben bey R) erklärt. Gründliche Tonsetzer erlauben sich solche verdeckte Oktaven nur im Nothfalle, und wenn sie dadurch etwa einem größern Fehler ausweichen können. Der Sprung bey Y) wird schlechterdings nothwendig, weil man überhaupt die Oktave nicht gern in der Oberstimme nimmt, (§. 62.) vorzüglich aber deswegen, weil hier noch ins besondere durch die stufenweise Fortschreitung des Diskantes, (gegen den Baß,) ziemlich auffallende Oktaven entstehen würden. Uebrigens hat der Anfänger, im Ganzen genommen, Sprünge allerdings sorgfältig zu vermeiden. Ich würde zu dem erwähnten Sprunge keine Veranlassung ge-

*) Weil man die Quinten, in Ermangelung irgend einer andern dazwischen eingeschalteten Harmonie, fast eben so deutlich bemerkt, als wenn der Akkord G dur, bis zum Eintritte des Dreyklanges A moll, ununterbrochen ausgehalten würde. Denn das Gefühl einer Harmonie erlischt nicht sogleich bloß dadurch, daß man sie nicht mehr angeben (aushalten) hört. Auch nach einer Pause erwartet man noch die Auflösung der unmittelbar vorhergegangenen Dissonanz. —

gegeben, und mir außerdem auch manche andere Fortschreitungen nicht erlaubt haben, wenn es hier nicht absichtlich geschehen wäre, um diese oder jene Bemerkung darüber machen zu können. Bey Aa) gilt in Ansehung des Sprunges eben dasselbe; nur wird er hier auch noch deswegen gewissermaßen nothwendig, weil vorher dieselbe Fortschreitung gewählt worden ist. Denn ähnliche Gedanken pflegt man größtentheils gern auf ähnliche Art zu begleiten. — Da bey Z) und Bb) durch die gerade Bewegung, außer dem Triton, auch verdeckte Oktaven entstehen würden, wie oben bey I): so ist hier der kleine Sprung wohl ebenfalls besser, als die stufenweise Fortschreitung der Stimmen. Bey Cc) wählt man, des vorhergehenden Leittones wegen, in der Oberstimme (gegen den Baß) die gerade Bewegung, da hingegen die Mittelstimmen, um Oktaven und Quinten zu vermeiden, dem Basse entgegen gehen müssen. Man sieht hieraus, daß nicht immer in allen begleitenden Stimmen einerley Bewegung statt finden kann. Das bey Dd) bereits liegende c behält man (nach §. 57. Anm. d) e) in der Oberstimme, und verlegt dafür den Sprung lieber in den Alt und Tenor. Was übrigens in diesem Uebungsexempel hin und wieder noch zu bemerken ist, das muß ich dem Lehrer überlassen. Denn der anscheinenden Weitläuftigkeit ungeachtet, habe ich doch vieles ganz übergehen müssen.

§. 91.

Zur fernern Uebung folgt hier noch ein Beyspiel aus der weichen Tonart, mit durchgehenden Noten, Pausen, zwey- drey- und vierstimmig zu begleitenden Stellen u. s. w. (Hierzu und zu allen den noch folgenden Uebungsexempeln kann ich nur die unumgänglich nöthigen Anmerkungen beyfügen.)

Allegro con spirito.

A) B) C) D)

po fr E) F)

A) S. §. 67. a). B) S. §. 84. g) und §. 87. a). C) S. §. 44. Anm. D) S. §. 90. X.) E) S. §. 67. a). desgl. §. 37. u. 38. F) S. §. 23

G) S. §. 60. b). Das ♮ vor g dürfte vielleicht in ähnlichen Fällen zur Warnung nicht allezeit überflüssig seyn, besonders wenn in derselben Stimme kurz vorher ein Versetzungszeichen da gewesen ist.
H) S. §. 23. d) und §. 84. e). I) Hier darf der Akkord nicht während der Pause angegeben werden. Denn sollte man ihn voraus nehmen, so müßte über der Pause eine 8, 5 oder 3 stehen, wie unten bey L).
K) S. §. 61. und §. 87. desgl. §. 66. a). L) S. §. 22. c). M) S. §. 60. b). N) S. §. 24. O) S. §. 87. f). P) Ebend. h).
Q) S. §. 26. f) g).

Zweyter Abschnitt.

Vom Sextenakkorde.

§. 92.

Der Sextenakkord entsteht, nach §. 70. durch die erste Versetzung des Dreyklanges a), und ist daher zwar ein konsonirender Akkord, aber – wie jede Versetzung – weniger vollkommen, als der Grundakkord selbst.

Außer dem Basse gehört die Sexte und Terz zu diesem Akkorde. Im vierstimmigen Satze (oder bey vierstimmiger Begleitung) verdoppelt man, wo möglich, die Sexte b), weil dieses Intervall beym Sextenakkorde das wichtigere, nämlich die Oktave des wahren Grundtones ist. Findet aber diese Verdoppelung nicht statt, wie dies unter andern besonders bey der zufällig erhöheten c), oder auch nur bey einer zwar natürlich großen, aber als Leitton vorkommenden, Sexte der Fall ist d): so verdoppelt man dafür die Terz e), die sich im Grundakkorde selbst wie die reine Quinte zum Basse verhält, und folglich ohne Bedenken in zwey Stimmen genommen werden darf. Nur beym Sextenakkorde auf der jedesmaligen zweyten Stufe der Tonica sollte man die Terz nicht verdoppeln +), weil diese

R) S. §. 67. i) u. §. 84. dd) desgl. §. 42. a) u. §. 83. c) S) Seite 112.*). T) S. §. 26. U) S. §. 84. dd) e). V) S. 86. b).

Sextenharmonie im Grunde entweder auf dem verminderten Dreyklange, oder auf dem Septimenakkorde beruht, und im letztern Falle eigentlich ein unvollständiger Terzquartenakkord mit weggelassener Quarte und dissonirender Terz ist. (Mehr hiervon S. 122.*) desgl §. 110. und §. 134. c). Die Oktave des Basses kann und muß zwar beym Sextenakkorde auch zuweilen die Stelle der vierten Stimme vertreten f); allein in den Fällen, wo man beym Dreyklange die Terz nicht gern verdoppelt (d. h. wo sie zufällig erhöhet oder Leitton ist rc. § 83. Anm.) sucht man die Oktave beym Sextenakkoode ebenfalls zu vermeiden. Sonach darf sie beym Sextenakkorde auf dem Semitonio modi, oder über einer zufällig erhöheten Baßnote, nicht gegriffen werden. In den Beyspielen g) wäre also die Oktave nicht zu billigen, da hingegen bey h) nichts dawider einzuwenden ist.

beydes schlecht:
a) a) b) oder: c) d) e)
6 6 6 6 6 6 6

+) näm-lich: oder: f) g) g)*) g) h)
6 4 3 6 6 6 6 66
7

§. 93.

*) In einigen Fällen kann dennoch die scheinbar zufällig erhöhete Oktave verdoppelt werden. (§. 8. Anm.)

§. 93.

Gemeiniglich wird der Sextenakkord bloß durch die Ziffer 6 bezeichnet. Diese 6 kommt nach Umständen mit a) oder ohne Versetzungszeichen vor b). Aus gewissen Ursachen sind jedoch zuweilen zwey c) d), und bey e) sogar drey Ziffern rc. zur Bezeichnung des Sextenakkordes erforderlich.

Anm. Nur Schade, daß dem angehenden Generalbaßspieler, in Rücksicht der zu wählenden vierten Stimme, durch die unbestimmte Bezifferung bey a) b) c) und d) so wenig gerathen ist. —

§. 94.

Wenn die Oktave beym Sextenakkorde nöthig wird, so greift man sie doch, wo möglich, nicht in der Oberstimme. (§. 62.) Einen überzeugenden Beweis von der Nothwendigkeit dieser Regel findet man in dem Beyspiele a). Indeß läßt sich dennoch die gedachte Lage nicht immer vermeiden. Dies ist unter andern der Fall, wenn eine aufzulösende Dissonanz in der Oberstimme gelegen hat b), oder wenn man sonst die Lage nicht (ohne Fehler, Sprünge rc.) verändern kann c). In den Beyspielen d) und dd) würde der gute Gesang darunter leiden, wenn man die Oktave in der Oberstimme vermeiden wollte. Auch thut hier diese Lage, wenigstens bey d), eben keine unangenehme Wirkung. Schon härter klingt die Oktave in dem Beyspiele dd), weil sie nämlich im Grunde eine große Terz ist. (§. 83. Anm.) Uebrigens findet beym Sextenakkorde so wohl die Sexte, als die Terz, in der Oberstimme statt. Nur bey vielen unmittelbar, besonders stufenweise, auf einander folgenden Sextenakkorden muß man, wo möglich, die Sexte in der Oberstimme greifen e), weil sonst leicht Quinten

ten entstehen f), wenn man anders nicht springen, und die stufenweise Fortschreitung unterbrechen will. Bey vierstimmiger Begleitung verdoppelt man in solchen Fällen wechselsweise die Sexte, die Terz und den Baß g), um durch diese wechselsweise Verdoppelung den bey h) und i) bemerkten Fehlern auszuweichen. Es versteht sich aber, daß auch hierbey die §. 92. enthaltenen Regeln befolgt, und die an sich fehlerhaften Verdoppelungen des einen oder des andern Intervalles vermieden werden müssen. Läge bey dem erstern Sextenakkorde die Terz in der Oberstimme, wie in dem Beyspiele k), so müßte man etwa vermittelst der Gegenbewegung oder durch einen Sprung in die oben erwähnte bessere Lage zu kommen suchen.

a) besser: b) c) d)

*) Daß man beym Sextenakkorde auf der jedesmaligen zweyten Stufe der Tonica die Terz weder verdoppeln, noch aufwärts fortschreiten lassen sollte, ist bereits §. 92. +) erinnert worden. „Demohngeachtet" (schreibt Sulzer unter dem Artikel Sextenakkord) „wird „diese Terz oft verdoppelt, ja statt natürlicher Weise unter sich zu ge„hen, tritt sie bey mittelmäßigen Harmonisten, auch wenn sie nicht „verdoppelt ist, fast allezeit über sich ꝛc.". Allein nicht nur mittelmäßige Harmonisten, sondern selbst die gründlichsten und klassisch gewordenen Tonsetzer z. B. Seb. Bach, Händel, Hasse, Graun, Kirnberger u. a. m. bedienen sich sehr häufig dieser Freyheit. Und in der That dürfte es auch, ohne Nachtheil der fließenden Fortschreitung und des darauf folgenden Akkordes, wohl nicht immer möglich seyn, die Terz, bey dem erwähnten Sextenakkorde, auf die ihr eigentlich zukommende Art zu behandeln. Auch merkt Sulzer selbst, unter dem Artikel Verwechselung, ganz richtig an: „Eine sehr gewöhnliche von vielen unbemerkte Verwechselung ge„schieht bey dem Sextenakkord, in (nach) welchem die Terz, an„statt daß sie unter sich treten sollte, über sich tritt, und der „Baß (oder eine andere Stimme) die Resolution hat." — (§. 35. Anm.)

Anm. Folgen viele Sextenakkorde in geschwinder Bewegung unmittelbar nach einander, so wählt der Generalbaßspieler nur die bequemere dreystimmige Begleitung. Jedoch müssen in solchem Falle, ohne Rücksicht der sonst zu tiefen Lage, die Stimmen dem Basse so nahe als möglich gegriffen werden, wie oben bey e). (§. 47.)

§. 95.

Daß man beym Sextenakkorde die vierte Stimme nicht immer willkührlich wählen könne, erhellet unter andern schon aus folgenden Beyspielen. Bey a) muß schlechterdings die Sexte verdoppelt werden; denn die Septime schreitet bey der Auflösung eine Stufe **abwärts**, (§. 119. a) f) die übermäßige Quinte aber **aufwärts** fort (§. 112.) u. s. w. In den Beyspielen b) findet beym Sextenakkorde nur

*) Die eingeschalteten harmonischen Nebennoten verändern in Absicht auf die Verdoppelung nichts; nur hat man sich dabey vorzüglich vor offenbaren Oktaven sorgfältig zu hüten, (§. 50.) denn die verdeckten sind ohnedies bey einer längern Folge unvermeidlich.

nur die doppelte Terz statt, wenn man nicht offenbare, oder wenigstens verdeckte, Oktaven und Quinten machen will. Bey c) muß, aus gleichen Gründen, die Oktave zur vierten Stimme gegriffen werden. Auch bey d) ist die Oktave das bequemste Intervall. Zuweilen wird beym Sextenakkorde, der erforderlichen Vorbereitung e) und Auflösung wegen f), sogar eine fünfte Stimme nöthig.

a) oder: a) a) b) b)

c) c)*) c)**) c)***) d)

statt: oder: e) f)

§. 96.

*) Die folgende Septime h muß durch die Oktave vorbereitet werden. (§ 54. e). **) Ebenfalls der, durch einen Bogen bezeichneten, Vorbereitung wegen. (§. 128.) ***) Die vorhergehende None wird abwärts, in die Oktave, aufgelöst (§. 144. c).

§. 96.

Bey dreystimmiger Begleitung hat man, der Regel nach, nur die Sexte und Terz zum Basse anzugeben a), folglich fällt dabey die Verdoppelung eines oder des andern Intervalles ganz weg. Indeß wird es doch dann und wann nothwendig, daß man die Terz b) d) oder sogar die Sexte selbst weglasse c), und dafür die Oktave greife, um etwa die Dissonanzen gehörig vorbereiten b) c) und auflösen zu können d); so wie man zuweilen, des bessern Gesanges wegen, ebenfalls statt der Terz die Oktave nehmen e) oder die Sexte verdoppeln kann ee). Soll die Begleitung nur zweystimmig seyn, so wählt man bey einzelnen Sextenakkorden nach Umständen entweder die Sexte f) oder die Terz g). Folgen aber, bey sehr schwach vorzutragenden Stellen, mehrere Sextenakkorde unmittelbar nach einander, so greift der Begleiter gewöhnlich die Terz allein zum Basse h), weil man nämlich voraussetzt, daß der Komponist die Sexte, als das Hauptintervall, der (unten bey i) durch kleine Noten bemerkten) Hauptstimme (§. 29.) gegeben habe. Im entgegengesetzten Falle hätte der Begleiter natürlicher Weise die Sexte zu wählen.

§. 97.

Außer den im vorhergehenden Paragraphen gedachten Fällen bey b) c) und d), wo von schwacher Begleitung die Rede war, wird auch in der galanten Schreibart beym Sextenakkorde zuweilen die Terz weggelassen und dafür die Oktave genommen, um dadurch einen gefälligern Gesang rc. zu erhalten. Man pflegt diesen dreystimmigen Satz durch $^{8}_{6}$ zu bezeichnen a). Für Ungeübte wäre hierbey besonders, zur genauern Bestimmung, der §. 25. erwähnte Bogen über den Ziffern zu empfehlen b), weil unter andern nach $^{9}_{7}$, $^{9}_{5}$ rc. ebenfalls gewöhnlich $^{8}_{6}$ folgt, wozu die Terz gehört, die (außer bey einigen schwach vorzutragenden Stellen) auch wirklich mit gegriffen wird c). Beyde Fälle unterscheiden sich übrigens dadurch von einander, daß bey a) mehrentheils **konsonirende**, bey c) aber **dissonirende** Intervalle vorhergehen, welche letztern in $^{8}_{6}$ aufgelöst werden. Auch bey der Sexte mit der verminderten Oktave d) – eine Harmonie, der ich lieber unter den Aufhaltungen, (Verzögerungen, §. 73. und §. 179.) eine Stelle anweisen würde – bleibt die Terz gemeiniglich weg d) e). Einige neuere Tonsetzer pflegen diese verminderte Oktave mit der Sexte auch nur im Durchgange anzubringen f).

a) +) aa)

*) $^{5}_{3}$ $^{8}_{6}$ $^{7}_{5}$ $^{6}_{4}$ $^{5}_{3}$ $^{8}_{6}$ $^{8}_{6}$ $^{8}_{6}$ ✕

aa)

*) Aus dem Grundbasse bey +) erhellet, daß diese $^{8}_{6}$ auf dem Dreyklange der Unterterz (A) beruht, und folglich die erste Versetzung desselben, nämlich ein unvollständiger Sextenakkord ist. So auch bey aa). Nur könnte in diesen Beyspielen zu $^{8}_{6}$ doch auch die Terz, (als Quinte der durch kleine Noten bezeichneten Grundtöne,) mit gegriffen werden, wenn nämlich die Begleitung vierstimmig seyn soll.

aa) b) c) c)

8 7 6 5 5 8 7 9 8 9 8
3 6 5 4 ✕ 3 6 5 7 6 5 6

d) d) e) statt: f)

♮8 ♭8 6 ♮8 ♭7 ✕ 6 ♭7 7 ♭8 7
6 6 6 5 5 5 6 5

§. 98.

Wenn über einer und eben derselben Baßnote die Quinte nach der Sexte eintritt (6 5), so hat dies auf die außerdem erforderliche Verdoppelung der Intervalle keinen Einfluß. Man kann daher auch in diesem Falle, wenn nur übrigens keine von den §. 92. enthaltenen Regeln dabey übertreten wird, die Sexte a) oder die Terz b) verdoppeln, und wo weder das erstere noch das letztere Intervall statt findet, die Oktave dazu greifen c). Nur versteht es sich, daß beym Eintritte der nachschlagenden 5 die Sexte nicht liegen bleiben darf, sondern in die Quinte fortschreiten muß. Indeß läßt man dennoch bey der Lage mit der doppelten Sexte, aus einer Art von zulässiger Freyheit, wenig-

sollte; da hingegen bey a) verschiedene Tonsetzer lieber die Oktave verdoppeln, wie ich dies in dem obigen erstern Beyspiele durch die eingeschlossene Note c bemerkt habe. Eine andere $\frac{8}{6}$, wobey die Quarte wegbleibt, kommt unter dem Quartsextenakkorde vor. (§. 105. b) c).

nigstens in geschwinder Bewegung die eine, gemeiniglich tiefere, Sexte liegen a); so wie zuweilen auch die Terz (nicht eben die Sexte) in die Quinte schreitet +).

a) b) b)

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

fehlerhaft:*) +) c) nicht gut:**)

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

§. 99.

Die ehedem sehr gewöhnlichen Gänge, wobey über mehreren stufenweise steigenden Baßnoten nach dem Dreyklange die Sexte folgt (5 6), begleitet man am sichersten nur dreystimmig a), besonders wenn die Bewegung etwas geschwind ist. Bey vierstimmiger Begleitung wechselt man mit der doppelten Terz und Oktave ab b). Auch findet man in einigen Lehrbüchern die etwas ängstlich gesuchte und weniger fließende Begleitung bey c) und d). Gegen die letztere ließe sich überdies in Absicht auf die Reinigkeit noch manches einwenden.

a)

*) Weil auf diese Art, statt der Sprünge in den vorhergehenden Beyspielen, im Alte gegen den Baß Quinten entstehen, welchen man durch die bey +) bemerkte Fortschreitung der Terz (in die Quinte) ausweichen kann. **) S. §. 92. g).

a) *) *) b)

5 6 5 6 5 6 5 6 | 5 6 5 6 5 6 5 6

b) c)

5 6 5 6 5 6 5 6 | 5 6 5 6 5 6

etwas besser: d) **) d) ***)

5 6 5 6 | 5 6 5 6 | 5 6 5 6

§. 100.

Uebungsexempel zum Sextenakkorde.

A)

*) Die Bindung ist hierbey zwar nicht schlechterdings nöthig; indeß werden doch dadurch die an sich nicht verbotenen Quinten, welche man außerdem auf jedem guten Takttheile anzugeben hätte, etwas unmerklicher und weniger auffallend.

) S. §. 50. *) und dd.) *) S. §. 92. d).

A) S. §. 92. e) g). B) Ebend. b). C) Ebend. f) und §. 94. g). D) Um verdeckte Oktaven zu vermeiden, kann man hier den Tenor aus g in e springen lassen; wer dies aber zu gewagt findet, der muß sich das durch eine kleine Note bemerkte c, und folglich verdeckte Oktaven erlauben. — E) S. §. 18. F) S. §. 94. d). Ueberdies ist dieser Akkord, wozu die Oktave in der Oberstimme liegt, von so kurzer Dauer, daß man schon in dieser Rücksicht deswegen entschuldigt wäre. (§. 57. c) und §. 67. i). G) S. §. 98. a) u. §. 19. a). H) S. §. 98. c). I) S. §. 96. a) u. §. 94. e). K) S. §. 23. L) S. §. 92. c) u. d). M) S. §. 83. c). N) S. §. 57. Anm. O) S. §. 27. P) Ebend. desgl. §. 16. u. 19. Q) S. §. 97. a). In diesem Falle sind die Sprünge unvermeidlich und gut. R) S. §. 94.

S)

po fr

T) U) V) W)

pp mf

X) Y)

Fin.

Z)

fr

S) S. §. 99. T) S. §. 94. b) c). Hier muß man die schon liegende Oktave in der Oberstimme behalten; denn verdoppelte man die Sexte g im Einklange, so würden beym folgenden Akkorde in den äußersten Stimmen offenbare Quinten entstehen. Außerdem wäre freylich die Begleitung im vorletzten Takte besser, als die bey T). U) Da hier noch nicht völlig geschlossen werden soll, so kann die Terz immerhin, und sogar zweckmäßig, in der Oberstimme liegen. (§. 86. b) ff). V) S. §. 96. h). W) Ebend. a). X) S. §. 98. +) Auch könnte man allenfalls die zwar weniger springende, aber etwas monotonische, Begleitung bey Y) oder Z) wählen.



Dritter Abschnitt.

Vom Quartsextenakkorde. (Sextquartenakkorde.)

§. 101.

Der Quartsextenakkord entsteht durch die zweyte Versetzung des Dreyklanges a), und ist also unter den konsonirenden Akkorden der unvollkommenste.*) (§. 92.) Zur Bezeichnung desselben bedient man sich gewöhnlich nur der beyden Ziffern $\frac{6}{4}$ mit den erforderlichen Versetzungszeichen b). Zuweilen wird jedoch aus gewissen Ursachen auch die 8 nöthig c).

a) Grundakkord. 1ste Versetzung. 2te Versetzung. b) c)

6 | 6 4 | 6♭ 4 | 6 4♭ | 6 4 | 6 | 9 7 5 | 8 6 4

§. 102.

Zu diesem Quartsextenakkorde gehört jedesmal die reine Quarte. Nur die Sexte kann dabey groß a) oder klein seyn b). Am gewöhnlichsten, und mehrentheils auch am bequemsten, nimmt man die Oktave des Basses zur vierten Stimme c). Indeß darf doch auch die Quarte, als Oktave des wahren Grundbasses, verdoppelt werden d); so wie man im erforderlichen Falle die Sexte (besonders aber

*) Ob man gleich mit diesem nicht völlig beruhigenden Akkorde kein Tonstück (und keine Periode) endigen, ja nicht einmal anfangen kann, so folgt doch daraus noch nicht, daß der Quartsextenakkord dissonirend sey. Denn auch mit dem etwas vollkommenern Sextenakkorde kann man im drey- und mehrstimmigen Satze kein Tonstück endigen. — (S. Marpurgs Anmerkungen zu Sorgens Anleitung ꝛc. Seite 138 §. 28. u. a. m.)

aber die kleine) ebenfalls in zwey Stimmen greifen kann e). Die Quarte braucht bey diesem Akkorde, wenigstens in der freyen Schreibart, weder schlechterdings vorbereitet, noch auf eine bestimmte Art (abwärts) aufgelöst zu werden. Denn auch die gründlichsten Tonsetzer erlauben sich häufig die Fortschreitung der Quarte wie bey f).

Anm. In dem nachstehenden Beyspiele g) hat Graun die reine Quarte einmal fünf, sodann vier Stufen abwärts springen lassen, nachdem dieses Intervall beym dritten Viertel (in der zweyten Violine und Viole) verdoppelt worden ist. Aus dem ebenfalls von Graun entlehnten Beyspiele h) wird es noch wahrscheinlicher *), daß dieser vortreffliche und gründliche Tonsetzer die reine Quarte wohl nicht für dissonirend gehalten haben könne, da er sie in einem fleißig gearbeiteten Duette — sogar im dreystimmigen Satze — verdoppelt hat, und in beyden Stimmen auf verschiedene Art fortschreiten läßt. Indeß scheint mir allerdings der Quartsextenakkord mit der doppelten Quarte ohne Sexte etwas leer zu klingen; ich würde daher die Behandlung bey i) doch der bey h) vorziehen. Aber auch Händel und Hasse, ebenfalls zwey anerkannte Klassiker, haben sich im dreystimmigen Satze mehrmals eine ähnliche Verdoppelung, wie bey k) und l), erlaubt.

*) Denn bey g) könnte man allenfalls annehmen, die Auflösung der Quarte sey über dem liegenden Basse, durch eine Verwechselung, in den Tenor verlegt worden u. s. w.

g) *) h) **) i)

k) Händel. ***) Hasse. ****) l)

Da die reine Quarte jedoch in verschiedenen Fällen (§. 103. ꝛc.) wie eine Dissonanz behandelt wird, so ist dem Anfänger, welchem man noch nicht hinlängliche Einsicht zutrauen kann, die Verdoppelung der Quarte billig zu widerrathen. Uebrigens suche man sie, wo es geschehen kann, immer vorzubereiten und eine Stufe abwärts fortschreiten zu lassen; denn dadurch wird nichts verdorben. Wer die reine Quarte für eine Dissonanz hält, der findet diese Fortschreitung ꝛc. nothwendig, und beruhigt sich dabey, wenn er sie auf die nur eben erwähnte Art behandelt sieht. — Ist sie aber eine Konsonanz, so kann sie ohnedies auf- oder abwärts gehen. —

Dieser Wink scheint mir sehr nöthig zu seyn, damit man sich nicht der Ahndung strenger Kritiker aussetze. †) Denn

lei-

*) Tod Jesu, Partitur, Seite 22. **) Ebend. S. 73 und 76.
) Alexanders Fest, erst. Chor. *) *I Pellegrini etc.* Arie: Viva fonte etc.

†) Auch ich besorge ein ähnliches Schicksal, da ich die reine Quarte an sich für eine Konsonanz halte. Und doch kann ich mich, wenig-

stens

leider ist über das Kon- oder Dissoniren der reinen Quarte zum Theil mit unglaublicher Heftigkeit gestritten worden. Nur Schade, daß man sich bis jetzt darüber noch immer nicht hat vereinigen können! —

§. 103.

Wenn die reine Quarte dennoch in verschiedenen Fällen, wie unten bey a) und c), eine Stufe abwärts fortschreiten muß: so folgt hieraus keines Weges, daß dieses Intervall an sich eine Dissonanz sey. Bey a) retardirt (§. 34.) nämlich die vorhergehende falsche Quinte, welche eigentlich gleich beym Fortschreiten des Basses hätte aufgelöst werden sollen, wie bey b). Da nun diese falsche Quinte durch die veränderte Baßnote zur reinen Quarte wird, so muß das letztere Intervall zwar abwärts gehen, aber nur in sofern die Quarte gleichsam in die Rechte der falschen Quinte tritt. Auch die dabey befindliche kleine Sexte – die doch wohl gegenwärtig niemand mehr für dissonirend erklären wird*) – muß aus gleichem Grunde eine Stufe abwärts fortschreiten. Beyde Intervalle sind hier verzögerte oder noch nicht aufgelöste Dissonanzen, und bloß in dieser Hinsicht wird die gedachte Fortschreitung schlechterdings nothwendig. Bey c) ist dies in Ansehung der reinen Quarte der nämliche Fall. Denn hier muß sie, als noch nicht aufgelöste Quinte, oder als ursprüngliche Septime gegen den beygefügten Grundbaß h, ebenfalls eine Stufe abwärts fortschreiten, wie dies aus dem Beyspiele d) erhellet. Daß aber die reine Quarte auch noch in Verbindung mit verschiedenen andern Intervallen als eine so genannte Verzögerung (zufällige Dissonanz, §. 73.)

 vor-

stens vor der Hand, noch nicht entschließen, die Theorie vom Kon- und Dissoniren der Intervalle, (§. 9. Anm.) der einzigen Quarte wegen, unrichtig zu finden; besonders da diese Theorie mit der Ausübung recht wohl bestehen kann. Indeß habe ich auch nichts dagegen, wenn man die reine Quarte für dissonirend halten, und ihr nur in gewissen Fällen die Freyheiten einer Konsonanz verstatten will.

*) Wie dies unter andern auch Pythagoras that. S. Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte ꝛc. der Musik, Seite 147.

vorkommt, soll in dem dazu bestimmten Kapitel ausführlicher gezeigt werden. Hier war nur die vorläufige Bemerkung nöthig, daß auch beym Quartsextenakkorde die Quarte in gewissen Fällen **wie eine Dissonanz behandelt werden muß.**

§. 104.

In den folgenden Beyspielen kommt der Quartsextenakkord – wie Einige lehren – im Durchgange vor. (§. 39.) Eigentlich ist dies aber höchstens nur in den Beyspielen b) und c) der Fall; denn hier schreitet die Quarte eine Stufe aufwärts fort, da hingegen bey den unter a) bemerkten Quartsextenakkorden die Quarte bloß stillstehend ist, und folglich nicht im Durchgange vorkommt. (§. 39. Anm.) – Bey allen den nachstehenden Quartsextenakkorden erlaubt auch **Bach***) allenfalls die Verdoppelung der reinen Quar-

*) Der übrigens, im zweyten Theile seines Versuches ꝛc. Seite 24 f. §. 52. bis §. 57. bey den Konsonanzen die reine Quarte nicht erwähnt, und sie dagegen Seite 66 §. 3. beym Quartsextenakkorde ohne Einschränkung für eine Dissonanz erklärt. Jedoch schreibt er unter dem Terzquartenakkorde, Seite 75. §. 4: „Das Sonderbare hierbey „ist, daß die Terz wie eine Dissonanz gebraucht wird, und die „Quarte daher mehr Freyheit bekommt, als ausserdem ꝛc. „Die „Quarte bleibt alsdenn entweder liegen, oder gehet in die „Höhe." Und beym Sekundenakkorde heißt es Seite 98. §. 5. „Wenn die große Sekunde, die große Sexte und reine Quarte bey „sich hat, so kann die letztere nachher hinauf und herunter gehen, „sie kann liegen bleiben und auch herunter springen." —

(Ueber das Kon- und Dissoniren der reinen Quarte verdient der Artikel Quarte in Sulzers Theorie ꝛc. nachgelesen zu werden. Der Verfasser dieses Artikels macht unter andern die Bemerkung: „Aber freylich bekümmern sich die Tonsetzer selten um das, was ein Philosoph sagt.")

Quarte. Und allerdings wird wohl nicht leicht irgend ein Ohr gegen die doppelte Quarte in dem erstern Beyspiele a) etwas einzuwenden haben. Was aber in der Musik von jedem Ohre gebilligt wird, sollte das wohl mit Recht für fehlerhaft erklärt werden können?

§. 105.

Bey dreystimmiger Begleitung greift man nur die Quarte und Sexte zum Basse a). Jedoch wird in der galanten Schreibart, des bessern Gesanges wegen, nicht selten die Quarte weggelassen, und dafür die Oktave dazu genommen b). Die letztere müßte man über einem liegenden Basse c) bey vierstimmiger Begleitung sogar verdoppeln, um dadurch den Quinten auszuweichen. In jedem Falle ist zur Bezeichnung dieses unvollständigen Quartsextenakkordes $\frac{8}{6}$ gewöhnlich. Der §. 97. erwähnte Bogen würde auch hierbey zur Warnung nicht immer überflüssig seyn. Folgt nach dem dreystimmigen Satze $\frac{8}{6}$, über einem stufenweise steigenden Basse, der ebenfalls nur dreystimmig

zu begleitende Quartsextenakkord, wie bey cc): so pflegt man zu sagen, er komme im Wechselgange vor. (§. 38.) Der folgende Akkord wird nämlich vorausgenommen, oder die mit $\frac{6}{4}$ bezeichnete Note ist in diesem Falle nur durchgehend; daher könnte man auch die unter den Noten bemerkte Bezeichnung dazu wählen. (§. 24.)

Bey der seltenern zweystimmigen Begleitung muß entweder die Sexte oder die Quarte wegbleiben. In dem Beyspiele d) würde der Begleiter die Quarte, bey e) hingegen die Sexte zu wählen haben, wenn nämlich die kleinern Noten in einem Solo u. dgl. von der dazu gesetzten Hauptstimme gespielt würden.

Soll die Begleitung fünfstimmig seyn, so greift man zu $\frac{6}{4}$ die Oktave, und verdoppelt überdies noch die Quarte f) oder die Sexte g).

a) b) b) c) Quinten.

cc) d) Hauptst. e) f) g)

(begleit. Stimme)

Daß

Anm. Daß $\frac{8}{6}$ bey b) und c) eigentlich ein unvollständiger Quartsextenakkord, nämlich die zweyte Versetzung des Dreyklanges ist, und folglich nicht die Terz, (wie $\frac{8}{6}$ §. 97.) sondern die Quarte, zur vierten Stimme haben müßte, erhellet aus dem bey b) durch kleine Noten bemerkten Grundbasse. In dem erstern Beyspiele b) kann die Quarte auch wirklich ohne Fehler mit gegriffen werden.

§. 106.

Uebungsexempel zum Quartsextenakkorde.

Con spirito. B) C) D) E) F)

5 6 5 6 5 6 6
3 4 3 4 ✕ 5

A)

A) S. §. 20. b) Bey ruhendem Basse ist es nicht allezeit nöthig, diejenigen Intervalle, welche unverändert liegen bleiben können, (wie oben das e des Tenores,) mit jedem Tacttheile aufs neue anzugeben. B) S. §. 102. c). C) Hier kann man die Lage verändern, um dadurch die ermüdende Eintönigkeit (Monotonie) in der Oberstimme zu vermeiden. Es würde nämlich außerdem im Diskante unmittelbar nach einander zehnmal h folgen. — Auch ist es, des liegenbleibenden (gebundenen) Basses ungeachtet, hier beynahe nothwendig, die Harmonie aufs neue anzugeben, damit der gute Tacttheil mehr Nachdruck erhalte. Nur versteht es sich, daß dies alsdann zweckwidrig wäre, wenn der Komponist in allen dazu gesetzten Stimmen ununterbrochen auszuhaltende Töne angebracht hätte, wie hier bey +):

+) +)

D) S. §. 102. c). E) S. §. 95. d). Nähme man zu diesem Sextenakkorde statt der Oktave die doppelte Sexte, so würde beym folgenden Akkorde im Tenore ein Sprung entstehen. F) S. §. 128. a).

G) S. §. 104. und §. 105. Das g der Mittelstimme kann hierbey ebenfalls ununterbrochen ausgehalten werden; jedoch ist es auch nicht fehlerhaft, beym zweyten Viertel die Taste wieder aufs neue anzuschlagen. So auch im folgenden Takte. B. H) S. §. 96. I) S. §. 58. a). Man sieht aus der beygefügten Begleitung, daß auch der Tenor und Baß auf Einer Taste (im Einklange) zusammen kommen können, ob man sich gleich übrigens mit den begleitenden Stimmen dem Basse ohne Noth nicht so sehr nähert. (§. 65. u. Anm.) K) S. §. 20. d). L) S. §. 105. b). M) S. §. 102. f). und §. 104. b). N) S. §. 121. d). O) S. §. 103. a). P) S. §. 20. c). Q) S. §. 23. c) d). R) S. §. 105. cc).

Viertes Kapitel.

Von den uneigentlichen Dreyklängen (Nebendreyklängen) und ihren Versetzungen.

Erster Abschnitt.

Von dem uneigentlich verminderten Dreyklange und dem daraus entstandenen Sexten- und Quartsextenakkorde.

§. 107.

Der verminderte Dreyklang (uneigentlich verminderte, auch wohl dissonirende Dreyklang, *trias de-*

S) S. §. 103. a). T) S. §. 27. d). U) S. §. 57. f) g). V) S. §. 110. f). W) S. §. 27. c). X) S. §. 66. Y) S. §. 104. a). Z) S. §. 83. b). Man würde außerdem in zwey Stimmen zugleich Sprünge machen. Aa) Seite 112. *)

deficiens) besteht aus dem Basse, dessen kleinen Terz und falschen oder verminderten Quinte a). Diese Quinte wird zwar von einigen der gründlichsten Schriftsteller*) im verminderten Dreyklange für konsonirend erklärt, und in dieser Hinsicht die kleine Quinte genannt; Andere hingegen**) wollen sie auch hierbey wie eine Dissonanz behandelt wissen, d. h. sie soll wo möglich vorbereitet, nicht verdoppelt, und eigentlich eine Stufe abwärts aufgelöst werden b). – Dem Anfänger würde ich rathen, die falsche Quinte auch beym verminderten Dreyklange auf die nur eben erwähnte Art wie eine Dissonanz zu behandeln. Wenigstens wird dadurch nichts verdorben. Indeß giebt es allerdings verschiedene Fälle, wo man dieses nicht sehr dissonirende Intervall beym verminderten Dreyklange aufwärts fortschreiten läßt. Von der Art sind unter andern die Beyspiele c) und d). In dem sehr bekannten Gange bey c) wird die gedachte Fortschreitung, der Aehnlichkeit wegen ꝛc. gewissermaßen nothwendig, und in dem Beyspiele d) könnte man allenfalls eine Uebergehung annehmen, wie bey dd).

*) Z. B. von Sulzer und Kirnberger. **) Bach, Marpurg, Koch ꝛc.

Anm. Wenn Kirnberger in der Kunst des reinen Satzes, erst. Theil, Seite 38. etwas unbestimmt schreibt: „Der vermin„derte Dreyklang" (der Baß bey oder nach dem verminderten Dreyklange) „hat keine andere Fortschreitung, als „vier Grade über sich zu treten: in der harten Tonart stei„get er vier Töne über sich in den weichen Dreyklang, in „der weichen aber, in den harten, oder in deren Verwech„selungen" ꝛc. so widerlegt er dies unvermerkt noch auf eben derselben Seite. Denn in dem obigen Beyspiele e), worauf Kirnberger verweiset, läßt er — der sonst eben nicht zu empfehlenden verdeckten Oktaven ungeachtet — nicht nur die falsche, oder (nach seinem Ausdrucke) die hierbey konsonirende kleine, Quinte absichtlich eine Stufe aufwärts fortschreiten; sondern der Baß springt auch von h in g, folglich „sechs Grade über sich." Besser scheint mir das Beyspiel f) zu seyn, wenn die erwähnte Quinte denn doch, auch ohne besondere Veranlassung, aufwärts gehen soll.

§. 108.

Da es nicht rathsam ist, die falsche Quinte beym verminderten Dreyklange zu verdoppeln,*) so bleibt im vierstimmigen Satze nichts übrig, als die doppelte Terz a), oder allenfalls die Oktave b). Diese letztere macht den verminderten Dreyklang merklich härter – denn sie verhält sich zur tiefer liegenden Quinte wie eine übermäßige Quarte c) – daher ist die doppelte Terz bey diesem Akkorde der Oktave unstreitig vorzuziehen. Auch dürfte man auf der zufällig erhöheten sechsten und siebenten Stufe in der weichen Tonart, aus bekannten Ursachen (§. 55.), den Grundton ohnedies nicht durch die Oktave verdoppeln. Folglich wäre die Begleitung bey d) und e) auch in dieser Rücksicht nicht gut. Auf jeden Fall suche man die Oktave, wenn sie nöthig wird, wo möglich in der **Oberstimme** zu vermeiden f). (§. 62.) Daß aber diese Lage dennoch nicht immer ohne Fehler vermieden werden kann, erhellet unter andern schon aus dem Beyspiele g) bey +).

a)

*) Ich schreibe dies zunächst für Anfänger. —

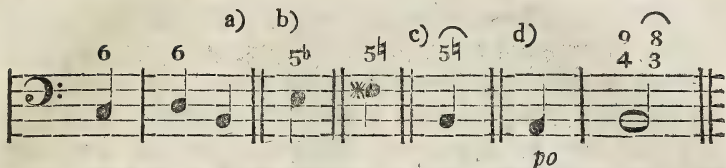
a) oder: b) c) d) e) schlecht: f) nicht gut: g) +)

5♮ 5♮ ♮7 5 4 3 9 8

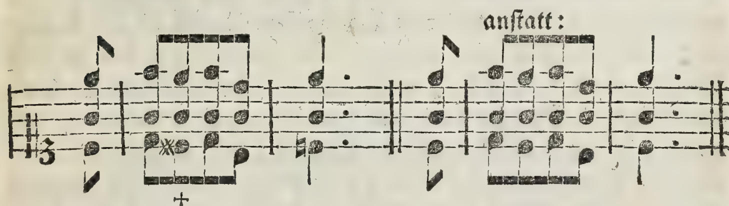
§. 109.

Der verminderte Dreyklang hat seinen eigentlichen Sitz in der weichen Tonart auf der zweyten Stufe, z. B. in A moll (d. h. wenn ein Tonstück aus A moll geht, oder wenn auch außerdem nur darein ausgewichen worden ist,) auf der Stufe H, in C moll auf D, in G moll auf A ꝛc. oder auf der siebenten Stufe in der harten Tonart, folglich in C dur auf der Stufe H, in F dur auf E u. s. w. Man pflegt diesen Akkord entweder gar nicht a), oder durch 5♭ und erniedrigend 5♮ anzudeuten b). Weil aber auch der Quintsextenakkord mit der falschen Quinte häufig nur durch 5♭ oder 5♮ bezeichnet wird (§. 129): so fügen Manche, wenn sie den verminderten Dreyklang meinen, nicht ohne Grund über die 5 noch einen Bogen hinzu, wie bey c). (§. 25.) Die Terz und Oktave pflegt man nur alsdann mit anzudeuten, wenn es aus gewissen Ursachen nothwendig wird.

Bey dreystimmig zu begleitenden Stellen greift man nur die Quinte und Terz zur Grundnote. Jedoch müßte in dem Beyspiele d), der erforderlichen Auflösung wegen, selbst die Quinte (über H) wegbleiben. Im fünfstimmigen Satze wird, außer dem Basse und der falschen Quinte, die doppelte Terz und Oktave vorausgesetzt.



Anm. Einen unächten verminderten Dreyklang pflegt man gegenwärtig — es versteht sich, nur in der galanten Schreibart — nicht selten da anzubringen, wo eigentlich der harmonische Dreyklang stehen sollte, nämlich auf der angenommenen Tonica selbst. Dies ist der Fall in dem nachstehenden Beyspiele, worin das mit + bemerkte cis im Basse, (wie hoffentlich Jeder fühlen wird,) statt des dahin gehörigen c gebraucht worden ist. Verschiedene moderne Tonsetzer bedienen sich dieses erhöheten Grundtones, um dadurch gewisse, ihnen außerdem vielleicht zu matt ꝛc. scheinende, Gedanken desto hervorstechender (pikanter) zu machen. — Im vierstimmigen Satze kann man bey diesem verminderten Dreyklange die Quinte oder allenfalls die Terz verdoppeln; denn die Oktave findet hierbey nicht statt.



§. 110.

(Sextenakkord.)

Aus dem verminderten Dreyklange entsteht, durch die erste Versetzung des Basses, ein Sextenakkord mit der großen Sexte und kleinen Terz a). Was über den Sextenakkord im Allgemeinen erinnert worden ist, das gilt größtentheils auch hierbey. Ich begnüge mich daher, nur über die erforderliche Verdoppelung eines oder des andern zu diesem Sextenakkorde gehörigen Intervalles, und über die Fortschreitung der Terz, noch einige Bemerkungen zu machen.

Da man beym verminderten Dreyklange die falsche (kleine) Quinte nicht gern verdoppelt, so sollte bey dem daraus entstandenen Sextenakkorde die Terz, als ursprüngliche Quinte, ebenfalls nicht verdoppelt werden. Indeß ist doch die bey b) angegebene Verdoppelung der Terz gar nicht ungewöhnlich. Und allerdings wird auch das Dissoniren der im Grundakkorde befindlichen falschen Quinte, (worüber die Meinungen der Tonlehrer ohnedies verschieden sind, §. 107.) durch die Versetzung noch unmerklicher. Denn nun dissonirt das f nicht mehr gegen den Baß selbst, wie im verminderten Dreyklange, sondern nur gegen eine Mittelstimme. – Was §. 107. von der Fortschreitung der falschen oder verminderten Quinte gesagt worden ist, das gilt bey diesem Sextenakkorde von der kleinen Terz. Sonach soll sie eigentlich eine Stufe abwärts fortschreiten, wie bey c) e) und f). Daß dies aber nicht in allen Fällen bequem und ohne Fehler geschehen könne, erhellet unter andern schon aus den Beyspielen b) und bb). Uebrigens erlauben Einige auch die Verdoppelung der großen Sexte, weil sie hierbey, wenigstens in der weichen Tonart, nicht Leitton ist, wie dies aus dem Beyspiele c) einleuchtend wird. Sogar in der harten Tonart folgt gewöhnlich nach diesem Sextenakkorde nicht die Harmonie bey d), sondern der bey e) bemerkte Dreyklang, wo also die vorhergehende Sexte h nicht als Leitton zu betrachten ist. Indeß würde ich auch hierbey die doppelte Sexte nur im Nothfalle hingehen lassen; denn mir scheint sie doch an sich etwas hart zu seyn. Besser ist auf jeden Fall die Begleitung mit der Oktave des Basses, wie in dem Beyspiele f). Und nur äußerst selten wird bey diesem Sextenakkorde die Oktave nicht statt finden. Daß aber bey dem, auf einem unächten verminderten Dreyklange beruhenden, Sextenakkorde g) im vierstimmigen Satze die Terz (oder allenfalls der Baß durch die Oktave) verdoppelt werden könne, folgt aus der Anmerkung zu §. 109.

a) oder: b) bb) c) oder:

*)

6 6 6 5 6 5 6 6 ✕ 6 6

**)d) oder: e) f) g)

2 6 2 4 3 6♮

6 6 6 6 6 ✕

§. 111.

(Quartsextenakkord.)

Der aus dem verminderten Dreyklange, durch die zweyte Versetzung des Basses, entstandene Quartsextenakkord mit der großen Sexte und übermäßigen Quarte a) kommt selten vor. Bey vierstimmiger Begleitung verdoppelt man am besten die konsonirende Sexte, wie in den Beyspielen b) und c); denn das f des Basses ist hierbey ursprünglich (d. h. im verminderten Dreyklange von H) die falsche Quinte, über deren Verdoppelung und Fortschreitung §. 107. das nöthige erinnert worden ist. Indeß habe

 ich

*) Es würden offenbare Oktaven 2c. entstehen, wenn man die Terz in beyden Stimmen, folglich auch im Tenore, abwärts fortschreiten ließe.

**) Der obige Sextenakkord ist, in ähnlicher Verbindung mit dem folgenden Akkorde, wohl nicht eine Versetzung des verminderten Dreyklanges, sondern ein unvollständiger Terzquartenakkord. (Seite 120. und §. 134. c) cc).

ich doch einige Beyspiele ausgezeichnet, worin man bey d) zu $\frac{6}{4}$, der vorhergehenden None wegen, nur die Oktave, bey e) aber eben dieselbe dazu greifen, oder in der angenommenen Lage allenfalls auch die Sexte im Einklange verdoppeln kann. Der übermäßigen Quarte, welche sonst eigentlich eine Stufe aufwärts fortschreiten sollte, verstattet man hierbey eben die Freyheit, die der Baß beym verminderten Dreyklange hat. Sie kann daher liegen bleiben b) c), und sodann abwärts gehen oder springen. Uebrigens kommt bey der erwähnten Quarte und Sexte weit gewöhnlicher die Terz vor, wie bey f). Die in dem Beyspiele g) hinzu gekommene Sekunde bezeichnet einen ganz andern Grundakkord, und gehört also gar nicht hierher. (§. 71. d) und §. 139. a). Zu dem unächten Quartsextenakkorde auf der Dominante h), wo die **übermäßige** oder erhöhete Quarte statt der eigentlich dahin gehörigen **reinen** Quarte vorkommt, kann man im vierstimmigen Satze die Oktave greifen, oder allenfalls die Sexte verdoppeln. (§. 109. Anm.)

a) b) c)

d)*) e)**) f) g) nämlich: h)

*) Von E. Bach entlehnt. Siehe dessen Versuch rc. S. 107.
**) Marpurg, Handbuch bey dem Generalbasse, S. 39.

Zweyter Abschnitt.

Von einigen andern dissonirenden Dreyklängen und ihren Versetzungen.

§. 112.

Wenn statt der reinen Quinte beym harten Dreyklange a) die übermäßige oder vergrößerte Quinte genommen wird b): so heißt dieser Akkord gemeiniglich schlechthin der **übermäßige Dreyklang.** (der uneigentlich **vergrößerte Dreyklang**, *trias superflua* u. s. w.) Er hat seinen eigentlichen Sitz auf der dritten Stufe in der weichen Tonart, folglich in A moll auf der Stufe C, in D moll auf F ꝛc. wo mehrentheils der dahin gehörige Sextenakkord durch ihn aufgehalten (verzögert) wird c). In diesem Falle muß die dissonirende übermäßige Quinte vorher liegen, und eine Stufe über sich aufgelöst werden c). Daß man sie nicht verdoppeln darf, folgt aus §. 55. Bey d) entsteht durch die Verzögerung des Basses und der Mittelstimme ein übermäßiger Dreyklang, wobey aber nicht die Quinte, sondern der Baß eine Stufe abwärts aufgelöst werden, oder vielmehr in die ihm eigentlich zukommende Stelle treten muß. (Gewöhnlicher sind die darauf beruhenden Versetzungen §. 113. d) und §. 114. c). Außerdem kommt auch der übermäßige Dreyklang zuweilen auf der Tonica selbst ꝛc. wie man sagt, nur im Durchgange vor e). Die Quinte kann zwar in diesem Falle nicht vorher liegen, aber dessen ungeachtet muß sie auf die ihr eigene Art, nämlich eine Stufe aufwärts fortschreiten.

Man pflegt den übermäßigen Dreyklang am gewöhnlichsten bloß durch 5 oder erhöhend 5♮ zu bezeichnen, wie in den Beyspielen c) und cc). Nur selten wird noch eine oder die andere erforderliche Ziffer hinzu gefügt. Bey

vierstimmiger Begleitung verdoppelt man am besten die Terz f). Ist aber diese Verdoppelung ohne Fehler nicht möglich, wie bey cc), so wählt man dafür die Oktave; jedoch darf sie, bey diesem Akkorde besonders, ohne die dringendste Noth nicht in der Oberstimme genommen werden. Denn die bey g) im Diskante liegende Oktave c verhält sich zu dem gis wie eine verminderte Quarte, und macht daher diesen, schon an sich etwas harten, Akkord noch widriger.

a) b)*) c) anstatt: cc)

5 ♮5 5 6 ♮5 6 6 4 3 **) 5♮ 6

d)

*) Dieser Dreyklang wird zwar von Kirnbergern als völlig unbrauchbar verworfen; (Kunst des reinen Satzes, erst. Theil, S. 39.) allein in dem Zusatze oder Anhange zu eben demselben Theile findet man S. 30. gleichwohl manche Bemerkungen über diesen Akkord und dessen Versetzungen. Nur dürfte man wohl nicht ohne Einschränkung zugeben, daß dabey „statt der übermäßigen Quinte die ge„wöhnliche reine Quinte eben so gut stehen könne." Denn dies paßt zwar auf den bey e) nur im Durchgange vorkommenden, aber nicht auf den durch die Aufhaltung entstandenen übermäßigen Dreyklang bey c) und cc). — Sulzer schreibt sogar in dem Artikel Dreyklang: „Einige Tonlehrer halten alle Akkorde, deren Inter„valle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmonische „Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre also auch der Akkord c, e, „gis ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte c — gis offen„bar dissonirt, so kann man dergleichen Akkorde keines weges zu „den Dreyklängen rechnen ꝛc." Harmonisch oder konsonirend (§. 3.) ist dieser Dreyklang freylich nicht, (ob er gleich in Bachs Versuche ꝛc. der uneigentlich vergrößerte harmonische Dreyklang genannt wird;) aber ein dissonirender Dreyklang kann er doch dessen ungeachtet seyn. Denn der Kunstausdruck Dreyklang bezeichnet nur einen aus dem Grundtone, dessen Terz und Quinte bestehenden, an sich dreystimmigen, aber eben nicht schlechterdings konsonirenden Akkord. Auch der verminderte Dreyklang wird bey weiten nicht einstimmig für konsonirend gehalten. —

**) Die vorhergehende Terz muß eine Stufe abwärts (in die Oktave es) aufgelöst werden. (§. 133.)

d) statt: e)*) f) g) nicht gut: besser:

6 5 6 6 6 5 5 5 5 5

§. 113.

(Sextenakkord.)

Bey demjenigen Sextenakkorde, welcher aus dem übermäßigen Dreyklange entsteht a), darf die dissonirende große Terz nicht verdoppelt werden, weil sie ursprünglich eine übermäßige Quinte ist. Man greift also, bey vierstimmiger Begleitung, die Oktave b) oder allenfalls die doppelte Sexte dazu c). Die Terz muß in diesem Falle vorher liegen, und bey der Auflösung in die dadurch aufgehaltene Quarte fortschreiten b) c). Bey cc) kommt die zufällig erhöhete Terz nur im Durchgange vor. Am besten verdoppelt man dabey die Sexte; denn das aufwärts gehende e des Basses ist eine Art von Leitton. Das Beyspiel d) läßt sich aus §. 112. d) leicht erklären. Da hierbey die Sexte im Grunde nur ein Vorhalt ist, so muß auch diese, nicht aber die Terz, eine Stufe abwärts aufgelöst werden.

a) oder: b) anstatt:

5 6 5 6 6 — 6
4 4

*) Ob die übermäßige Quinte in dem obigen Falle vorbereitet heißen könne — wie dies Einige behaupten — darüber lese man §. 54. e) und ch).

c) cc) d) statt:

§. 114.
(Quartsextenakkord.)

Durch die zweyte Versetzung des Basses entsteht aus dem übermäßigen Dreyklange ein Quartsextenakkord mit der verminderten Quarte und kleinen Sexte a). Weil hierbey die ursprüngliche Dissonanz in den Baß verlegt wird, so sollte sie eigentlich auch im Basse vorbereitet und aufgelöst werden, wie bey b). Allein gewöhnlicher kommt dieser Akkord auf die bey c) bemerkte Art vor, daß nämlich die vorzubereitende verminderte Quarte als ein Vorhalt der Terz gebraucht, und folglich auch in dieses Intervall aufgelöst wird. (§. 112. d). In beyden Fällen greift man, bey vierstimmiger Begleitung, die doppelte Sexte. Wiewohl **Kirnberger** in dem Beyspiele d) die stillstehende verminderte Quarte (als Oktave im übermäßigen Dreyklange) verdoppelt hat. Bey e) kommt dieser Akkord im Durchgange vor. (§. 39. e).

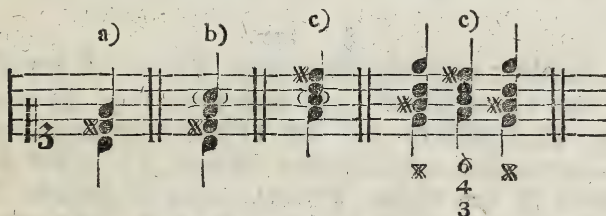
a) b) *) c) d) e)

§. 115.

*) Hier wird durch $\frac{6}{4}$ der folgende Dreyklang A moll vorausgenommen. (191. f.)

§. 115.

Der etwas sonderbare und nicht gebräuchliche Dreyklang mit der großen Terz und falschen Quinte bey a), wird von einigen Tonlehrern der **harte verminderte Dreyklang** genannt. Auch die beyden möglichen Versetzungen desselben sind nicht üblich. Nur den bey b) enthaltenen (ebenfalls nicht gebräuchlichen) Septimenakkord, auf welchen sich der bekannte Terzquartenakkord mit der übermäßigen Sexte gründet c), pflegt man gewöhnlich von diesem Dreyklange herzuleiten. Jedoch lassen Manche den erwähnten Terzquartenakkord auf eine andere Art entstehen, wie dies an seinem Orte (§. 125.) bemerkt werden soll.



§. 116.

Eben so kommt auch der **doppelt verminderte Dreyklang** bey a) in der Ausübung nicht vor. Er könnte daher füglich ganz übergangen werden, wenn nicht der sehr gewöhnliche Sextenakkord mit der übermäßigen Sexte und großen Terz b) auf diesem Dreyklange beruhete. (§. 125.) Die dissonirende übermäßige Sexte muß – auch nur als Leitton betrachtet – eine Stufe aufwärts gehen c) d). Man verdoppelt, bey vierstimmiger Begleitung, am gewöhnlichsten die Terz c) d). Denn ob sie sich gleich gegen den, bey a) angegebenen, Grundbaß wie eine falsche Quinte verhält: so dissonirt sie doch weniger, als das f oder die ursprünglich verminderte Terz, welche durch die Versetzung des Basses bey diesem Akkorde zur Oktave wird. Indeß findet man dennoch in einigen Lehrbüchern die **Oktave** als vierte Stimme, wie in dem Beyspiele e), ungeachtet sodann bey der Fortschreitung wenigstens verdeckte

Quinten unvermeidlich sind. Daß aber die übermäßige Sexte nicht verdoppelt werden darf, versteht sich von selbst. (§. 55.)

a) b) c) d) e) nicht gut: *)

§. 117.

Auf dem ganz ungewöhnlichen Dreyklange bey a) beruht der etwas seltene, und auch eben nicht zu empfehlende, Sextenakkord mit der dissonirenden verminderten und unterwärts aufzulösenden Sexte b). Eine vierte Stimme ist bey diesem Akkorde, ohne fehlerhafte Verdoppelungen, Querstände u. dgl. beynahe nicht möglich, man begleitet ihn daher nur dreystimmig.

In dem bey c) angegebenen Drey- oder Vierklange kommt die übermäßige Prime (oder Oktave) eigentlich nur im Durchgange vor. Jedoch wird dieser Akkord in der freyen Schreibart zuweilen auch wohl auf einem guten Takttheile angebracht, wie bey d).

a) b) c) d)

Die etwa noch übrigen Drey- und Vierklänge, welche in einigen Lehrbüchern erwähnt werden, kann ich füglich ganz übergehen; denn sie kommen entweder gar nicht vor,

*) Der Tenor macht einen übermäßigen Sekundensprung: f — gis.

vor, oder die Kenntniß derselben nützt höchstens nur dem spekulativen Musiker.

§. 118.

Uebungsexempel zu den gewöhnlichsten uneigentlich dissonirenden Dreyklängen und deren Versetzungen.

Moderato.

A) B) C) D) E)

F) G) H)

po *fr*

A) S. §. 67. f). B) S. §. 92. e) g). C) S. §. 67. aa). D) S. §. 110. f). E) S. §. 108. a) f) und §. 109. a). F) Den im Diskante liegenden Leitton übernimmt beym folgenden Akkorde der Baß. (S. §. 35.) Ueberdies ist es auch bey einem musikalischen Ruhepunkte (Einschnitte ꝛc.) nicht nothwendig, daß der Leitton aufwärts fortschreite. G) S. §. 34. (Hielte man aber die falsche Quinte für eine Konsonanz, so wäre die Auflösung ohnedies unnöthig. —) H) S. §. 109. b). Die Verdoppelung der Terz im Einklange (und folglich auch der Sprung im Alte) ist hier deswegen nothwendig, weil die Oktave der zufällig erhöheten Baßnote — wie

Ei=

Einige lehren — auf keinen Fall statt finden soll. Indeß würde ich, außer dem verminderten Dreyklange (§. 108. b) c) z. E. beym Sextenakkorde ꝛc. über Fis, im Nothfalle diese Verdoppelung des Basses ohne Bedenken erlauben, weil in E moll fis in der That nicht zufällig groß ist. Denn das ✳ hat auf die Wirkung keinen Einfluß. Ganz anders verhält es sich, wenn man vermittelst eines solchen Intervalles in einen andern Ton ausweicht, oder wenn es das erstemal vorkommt; denn in diesem Falle liegt das Scharfe (Auffallende) im Ungewohnten, oder weil das erhöhete Intervall gleichsam noch fremd ist. Nur versteht es sich, daß die im Basse vorkommenden Leittöne unter jener erlaubten Verdoppelung nicht mit begriffen sind. I) S. §. 87. o). und Seite 114.**). K) S. §. 116. c) L) S. §. 22. c). M) S. §. 111. h). N) S. §. 112. e) O) S. §. 22. und §. 113. Am sichersten begleitet man solche Stellen nur dreystimmig; denn die vierte Stimme ist wenigstens ohne Sprünge nicht möglich. In geschwinderer Bewegung läßt man die eingeschalteten dissonirenden halben Töne ganz ohne Begleitung überhin gehen, und giebt also nur die, auf dem guten Takttheile eintretenden, Dreyklänge und Sextenakkorde an. P) S. §. 112. e).
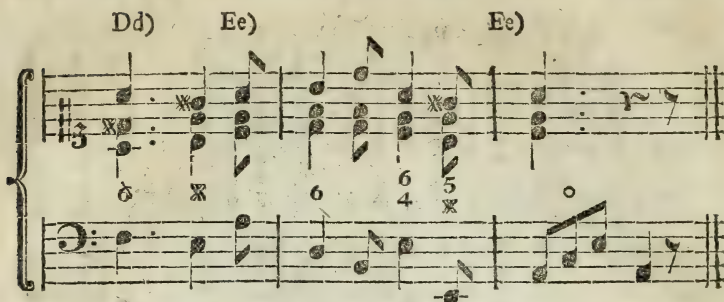
O) Q) R) T) U) V) W)

S)

X) Y)

Z) Aa) Bb) Cc)

O) wie vorher. Q) Der Folge wegen kann man hier die Lage verändern. R) S. §. 117. d). S) Ob die eine oder die andere Bezifferung besser sey, ist noch nicht entschieden worden. T) S. §. 111. e). U) Hier kann man zwar die Sexte c verdoppeln; allein der vorzubereitenden None wegen wird wenigstens hernach die Oktave e nothwendig. V) Hierzu gehört die Terz. (§. 176.) W) S. §. 111. d). X) S. §. 114. c). Y) S. §. 117. b). Z) S. §. 112. c) f). Aa) Ebend. c). Bb) wie oben bey Q). Cc) S. §. 108. f). Wer den Sprung scheut, der kann allenfalls statt der Terz die Oktave in der Oberstimme behalten. (§. 57. c).



Fünftes Kapitel.

Von dem zweyten Grundakkorde und dessen Versetzungen.

Erster Abschnitt.

Vom Septimenakkorde.

§. 119.

Der Septimenakkord selbst entsteht aus dem Dreyklange a), zu welchem man aufwärts eine Terz, oder die Septime des Grundtones hinzufügt, wie bey b). Zum vollständigen Septimenakkorde gehört also, außer dem Grundtone, die Septime, Terz und Quinte b). Er ist ein vierstimmiger dissonirender Grundakkord, aus welchem, durch die Versetzung des Basses, drey vierstimmige dissonirende Nebenakkorde entstehen, die ich bereits §. 71. namentlich angezeigt habe. In jedem Septimenakkorde, welcher sich auf einen **konsonirenden** Dreyklang gründet,*) ist

Dd) S. §. 116. c) d). Ee) Seite 112. *).

*) Auch verschiedenen dissonirenden Dreyklängen kann man die Septime des Grundtones beyfügen, folglich giebt es mehrere Gattungen von Septimenakkorden. (§. 125.)

ist die Septime die einzige Dissonanz. Sie wird daher, vorzüglich in der strengen Schreibart, gehörig vorbereitet c); (§. 33. und §. 54. g) zuweilen tritt sie jedoch auch frey ein d). Wiewohl es größtentheils besser ist, wenn sodann statt der Septime der Grundton selbst e), oder die Oktave desselben, in irgend einer Stimme gelegen hat, wie bey ee). In jedem Falle muß die Septime eine Stufe abwärts aufgelöst werden f). Daß sie aber, sogar im fünf- und mehrstimmigen Satze, nicht verdoppelt werden darf, versteht sich ohnedies. Mithin wäre die Begleitung bey g) fehlerhaft. (§. 55.)

Anm. 1. Einige Systematiker lassen den Septimenakkord nicht wie oben bey a) und b) entstehen, sondern sie nehmen an, „man füge zu dem verminderten ꝛc. Dreyklange unterwärts „eine Terz hinzu, wie in dem Beyspiele h)." Ob diese oder jene Behauptung den Vorzug verdiene, mögen die Theoretiker entscheiden. Dem angehenden Generalbaßspieler kann ohnedies wenig daran gelegen seyn. — Uebrigens ist der Septimenakkord wahrscheinlich dadurch erfunden und ein-

eingeführt worden, daß man (besonders vor Tonschlüssen) etwa beym Dreyklange auf der Dominante, statt der Oktave die Septime nahm i), oder sie nur nachschlagen ließ k), um dadurch bestimmter in den folgenden Akkord der Tonica zu leiten *).

Anm. 2. Obgleich in dem, bey b) c) d) ꝛc. angegebenen, Septimenakkorde auf der Dominante nur Eine wirkliche Dissonanz (gegen den Grundton) vorhanden ist, so hat doch auch hierbey die große Terz, als Leitton, ihre bestimmte Fortschreitung.

§. 120.

Zur Bezeichnung des Septimenakkordes bedient man sich gewöhnlich nur der Ziffer 7, mit den erforderlichen Versetzungszeichen. Zuweilen wird jedoch aus Gründen auch die Terz, Quinte oder Oktave mit angedeutet, z. B.

7	7	7	7	♭7	7	8	
3,	♯,	♮,	b,	5,	5	7	u. s. w.
					3,	♮,	

§. 121.

Aus verschiedenen Ursachen kann der Septimenakkord, selbst bey vierstimmiger Begleitung, nicht jedesmal vollständig genommen werden. So muß man z. B. in allen den bey a) bemerkten Fällen aus dem Septimenakkorde die Quinte weglassen, und dafür die Oktave wählen b); da hingegen in den Beyspielen c) weder die Quinte, noch die Oktave, sondern nur die doppelte Terz statt findet. Nächst der Septime ist bey diesem Akkorde, so wie beym Dreyklange, das wichtigere Intervall die Terz; daher sollte diese im vierstimmigen Satze eigentlich niemals wegbleiben. Indeß wird doch auch hiervon zuweilen eine Ausnahme beynahe nothwendig. Man läßt z. B. über einem liegenden oder denselben Ton mehrmals wiederholenden Basse d), (wobey gemeiniglich $\frac{6}{4}$ vorhergeht oder nachfolgt,) wohl am besten die Terz weg, und greift dafür die Oktave, um

*) Hierüber verdienen unter andern die Artikel Septimenakkord und Dissonanz in Sulzers Theorie nachgelesen zu werden. Ich würde zu weit von meinem Zwecke abkommen, wenn ich mich näher auf ähnliche historische Untersuchungen einlassen wollte.

um dadurch den Sprung in die große Terz zu vermeiden ++), vorzüglich aber deswegen, weil diese Terz, ohne Nachtheil des folgenden Dreyklanges, nicht gehörig eine Stufe aufwärts fortschreiten kann. So auch bey e). Nur ist in diesem Beyspiele, der erforderlichen Vorbereitung wegen, (§. 174.) noch überdies die sonst weniger wichtige Quinte beym Septimenakkorde schlechterdings nothwendig. Auch alsdann greift man am besten die Oktave, und läßt dafür die Terz weg, wenn die letztere im Basse nachschlägt f). Außerdem könnte man in solchem Falle auch die Begleitung bey g) wählen.

*) a) **) a) gut: b) a) ***) a) ****) b) gut:

c) Quinten. cc) (§.42.) c) c) die 7 nicht aufgelöst.

*) Quinten und ein Triton.

**) Nicht gehörig vorbereitet. (§. 54. g) h).

***) Verdeckte Oktaven und Quinten, auch unrichtige Fortschreitung des Leittones, die jedoch in einer Mittelstimme zu dulden wäre.

****) Nicht gehörig aufgelöst, und Quinten von ungleicher Größe. (§. 48. c).

verdeckte Oktaven. d) statt: ++) *)

e) f) g)

Anm. Die große Terz darf, in Verbindung mit der kleinen Septime, folglich auf der Dominante, nicht verdoppelt werden f). Denn diese Terz ist an sich schon ziemlich scharf, und dissonirt hierbey noch ins besondere in beyden Stimmen gegen die dazwischen liegende Septime ꝛc. Daß aber auch die Oktave des Basses nicht statt finde, wenn durch sie Fehler entstehen, wie bey g), braucht kaum angemerkt zu werden.

nicht gut: anstatt:**) fehlerhaft: besser:

f) g)

§. 122.

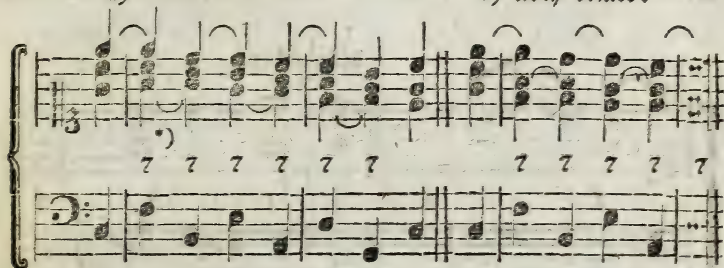
*) Der Alt hat einen schlechtern (monotonischern) Gesang, als bey d).

**) Besser ist diese Begleitung doch immer noch, als die vorhergehende; ob man gleich auch beym Septimenakkorde die Oktave nicht gern in der Oberstimme greift. (§. 62. u. a. m.)

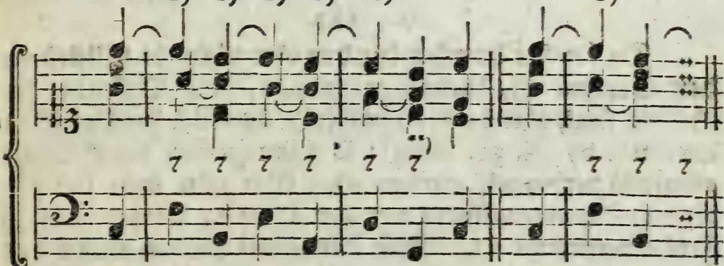
§. 122.

Bey einer Folge von mehreren Septimenakkorden muß man die Quinte und Oktave wechselsweise dazu nehmen, wie in den Beyspielen a), damit jede Septime gehörig vorbereitet und aufgelöst werden könne. Auch die doppelte Terz ist hierbey anwendbar b), obgleich die dadurch entstehenden Sprünge und verdeckten Oktaven übrigens ohne Noth nicht nachzuahmen sind.

a) a) noch reiner:



b) b) b) b) b) b)

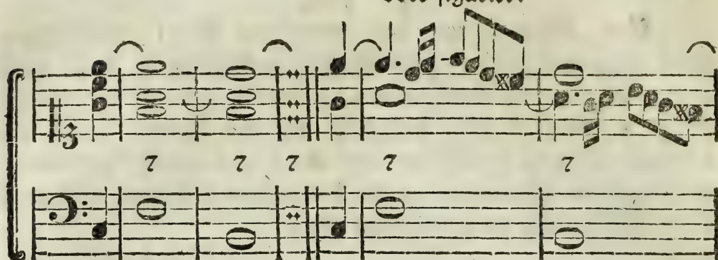


Anm. Eine ähnliche Folge von Septimenakkorden pflegt man die Quintentransposition oder schlechthin die Septimenfolge zu nennen. Sie ist durch den zu häufigen Gebrauch gewissermaßen ekelhaft und verächtlich geworden, daher bringt man sie gegenwärtig überhaupt nicht mehr so häufig, als ehedem, oder doch nicht leicht so ausgedehnt an, wie hier:
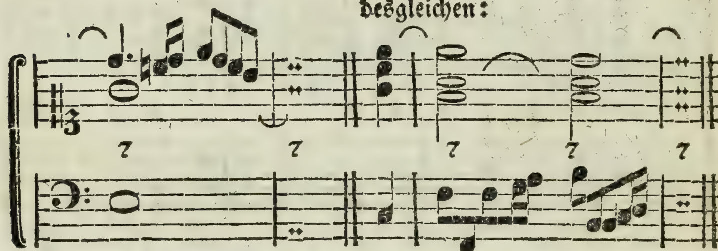
*) Verdeckte Oktaven können hierbey, wenigstens in den Mittelstimmen, nicht immer vermieden werden.

**) Bey diesem Septimenakkorde ist die doppelte Terz, nach §. 121. Anm. f), nicht erlaubt.

oder figurirt:



desgleichen:



§. 123.

Da bey der **durchgehenden** oder vielmehr **stillstehenden** Septime a), genau genommen, die Dissonanz im Basse ꝛc. liegt, oder da in diesem Falle eigentlich der Baß selbst durchgeht b) (§. 39. Anm): so kann hierbey die Septime allenfalls verdoppelt werden c). Nur hüte man sich bey diesem Septimenakkorde vor der Quinte, die gemeiniglich Fehler verursacht d). Eine Ausnahme hiervon macht das übrigens eben nicht zu empfehlende Beyspiel e). Denn weil man beym Septimenakkorde über C, der Vorbereitung wegen, die Quinte g weglassen, und dafür die Oktave nehmen muß: so können bey dem darauf folgenden Akkorde mit der stillstehenden Septime keine Quinten entstehen. Außerdem begleitet man diesen Septimenakkord, besonders wenn die Bewegung geschwind ist, auch wohl nur dreystimmig, weil dabey in gewissen Fällen eine vierte Stimme ohne Fehler ꝛc. entweder gar nicht, oder nur in der getheil-

theilten Begleitung (und dennoch nicht völlig rein und fließend) möglich ist, wie bey ee). Die in der angenommenen Lage allenfalls zu wählende vierte Stimme – vorausgesetzt, daß man die stillstehende Septime nicht verdoppeln will – habe ich durch kleinere Noten bezeichnet.

Bey der so genannten **nachschlagenden (durchgehenden)** Septime (§. 39. Anm.) soll man eigentlich mit der **Oktave** in die Septime schreiten f). Indeß ist es doch auch erlaubt, und zuweilen sogar nothwendig, mit der **Quinte** in die Septime zu gehen g), wenn man anders den folgenden Dreyklang (ohne Fehler) vollständig greifen, und in einer bequemen Lage bleiben will, wie bey + in dem Beyspiele h). Durch das Vorausnehmen (Anticipiren) der nachschlagenden Septime entsteht der bekannte chromatische Satz bey i). (Es schreiten nämlich zwey begleitende Stimmen in großen und kleinen halben Tönen d. h. chromatisch fort.) In solchen Fällen wird die Septime – wie Einige lehren – durch die vorhergehende große Terz vorbereitet. (§. 54. c.)

a) a) b) b) c) c) fehlerhaft. d)

7 6 7 – 6 – 7 6 7 7

e) ee) ee) f)

♭7 7 6 6 7 7 6 8 7

♮ 3

g) unvollständig: die 7 nicht gehörig aufgelöst:

8 7 8 7 8 7

schlechte Fortschreitung der Oberstimme. h) + +

8 7 8 7 8 7 8 7 8 7

i) anstatt:

7 ♮7 ♮7 ♮7 ♭7 8 7 8 ♮7 8 ♮7 8 ♮7 8 ♭7

(Was bey 7 6 ins besondere zu beobachten ist, das wird §. 155. folgen.)

§. 124.

Bey dreystimmiger Begleitung greift man, wo möglich, nebst dem Grundtone nur die Septime und Terz a). Des

Des gefälligern Gesanges wegen 2c. kann jedoch zuweilen, statt der sonst weniger nothwendigen Quinte, die Terz wegbleiben b). In dem Beyspiele c) wird die Quinte, der erforderlichen Vorbereitung, und bey d) der Auflösung wegen, schlechterdings nöthig; mithin bleibt auch in diesen und ähnlichen Fällen die Terz beym Septimenakkorde weg. Würde die zweystimmige Begleitung verlangt, so hätte man nach Umständen nur die Septime oder die Terz zu greifen e).

Die fünfstimmige Begleitung setzt, außer der Septime und Terz, noch die Quinte und Oktave f), oder statt der letztern die doppelte Terz voraus g). Bey h) wird die Oktave als fünfte Stimme nothwendig, weil durch sie die folgende dissonirende Quinte (§. 128.) vorbereitet werden muß.

§. 125.

Der Septimenakkord hat zwar seinen eigentlichen Sitz auf der Dominante, worauf man ihn vor Tonschlüs-

sen rc. gemeiniglich **von selbst**, (ohne Andeutung,) statt des harten Dreyklanges, zu greifen pflegt, wie bey a) und aa). Da aber auf jeder Tonstufe irgend ein Dreyklang angebracht, und ihm die große oder kleine Septime beygefügt werden kann: so entstehen hieraus in der harten Tonart, außer dem Septimenakkorde mit der kleinen Septime, großen Terz und reinen Quinte a), noch Septimenakkorde wie bey b) c) und d). Sie sind aber insgesammt weniger vollkommen, als der Septimenakkord auf der Dominante a). In der weichen Tonart kommt außerdem noch auf dem Semitonio modi e) oder auf der erhöheten Quarte ee) **der verminderte Septimenakkord**, und auf der Mediante ein Septimenakkord mit der übermäßigen Quinte vor f). Von dem letztern sind bloß die beygefügten zwey Versetzungen gewöhnlich. Wiewohl man auch diese nur selten anzubringen pflegt, weil sie allzu sehr dissoniren.

Die an sich gar nicht gebräuchlichen Septimenakkorde bey g) und h) würde ich ganz übergehen, wenn nicht auf dem bey g) der beygefügte, ziemlich oft vorkommende, Quintsextenakkord mit der übermäßigen Sexte rc. und auf dem Septimenakkorde bey h) der Terzquartenakkord mit der übermäßigen Sexte und Quarte beruhete. (§. 115.) Andere leiten jedoch diesen Terzquartenakkord von dem bereits bey c) bemerkten Septimenakkorde her, indem sie bey der zweyten Versetzung desselben (bey dem Terzquartenakkorde) eine erhöhete Sexte annehmen, wie unten bey i) und ii). Dies letztere (Erhöhen) ließe sich, wie mich dünkt, mit gleichem Rechte auch auf die Sexte des Quintsextenakkordes bey g) anwenden, wenn man nämlich den daselbst angegebenen Septimenakkord nicht für einen Grundakkord gelten lassen wollte. Sonach würde man sich den erwähnten Quintsextenakkord so erklären müssen, wie bey k) und kk). Diesem Grundsatze zu Folge wären auch die §. 115. 116. und 117. angezeigten dissonirenden Dreyklänge entbehrlich, weil man z. B. den Sextenakkord §. 116. nur auf den Dreyklang D moll gründen, und bey dem daraus ent-

stan-

ſtandenen Sextenakkorde hier bey l) eine erhöhete Sexte annehmen dürfte ll) u. ſ. w.

a) aa) b)*) c) d)**) e)

ee) f) 1ſte Verſetzung. 3te Verſ. g) h)

i) ii) k) kk) l) ll)

§. 126.

*) Aus dem weichen Dreyklange und der kleinen Septime beſtehen auch die Septimenakkorde auf den beyden Stufen D und E, folglich machen ſie keine beſondere Gattung aus.

**) Von gleicher Art iſt auch der Septimenakkord auf der (vierten) Stufe F.

***) S. die Anmerkung zu §. 129.

§. 126.

Von allen den nur eben erwähnten Septimenakkorden ist, (außer der Septimenharmonie auf der Dominante,) der so genannte **verminderte Septimenakkord** bey a), seiner schönen Harmonie wegen*), unstreitig der brauchbarste. Ueber die Entstehung desselben sind die Systematiker sehr verschiedener Meinung. Einige leiten ihn ohne Grund vom Septimenakkorde auf der Dominante her. Sie meinen nämlich, man dürfe nur den Baß einen halben Ton erhöhen, und die übrigen Stimmen unverändert liegen lassen b). **) Andere behaupten, er beruhe auf dem Nonseptimenakkorde der Unterterz des Basses, mithin sey die Septime, als None des weggelassenen wahren Grundtones – den ich in dem Beyspiele c) durch die eingeschlossene kleinere Note bezeichnet habe – nur ein Vorhalt der Sexte d). Noch Andere lassen ihn aus dem verminderten Dreyklange entstehen, und zwar so, daß sie diesem Dreyklange entweder oberwärts e), oder **unter** dem Grundtone f), die kleine Terz beyfügen. – Wessen Gründe überwiegend sind, kann hier nicht untersucht und entschieden werden.***) Ich bemerke nur noch, daß beyde Dissonanzen in diesem Akkorde, nämlich die Septime und die falsche Quinte, zwar frey eintreten können g) i), aber dennoch eine Stufe abwärts aufgelöst werden müssen h) k). Bey dreystimmiger Begleitung wird gemeiniglich die hierbey weniger wichtige konsonirende Terz weggelassen i). Im fünfstimmigen Satze hingegen muß die letztere verdoppelt werden l), weil (außer der an sich nicht erlaubten Verdoppelung der Dissonanzen) auch die Oktave des Basses, als Leitton rc. bey diesem Akkorde nicht statt findet m).

a)

*) Jedes dazu gehörige Intervall verhält sich zu dem nächstliegenden wie eine kleine Terz, welches bey keinem einzigen andern Akkorde der Fall ist.

**) Wie kann sich aber ein Akkord auf einen Fundamentalton gründen, welcher nicht der nämliche bleibt, sondern selbst verändert wird? — Ueberdies kommt der verminderte Septimenakkord niemals auf der Dominante vor u. dgl. m.

***) Auch würde meine Stimme — wenn man mir denn doch eine zugestände — keines Weges entscheidend seyn.

a) b) c) d) oder: e)

f) g) h) i) k) l) m) schlecht:

§. 127.

Uebungsexempel zum Septimenakkorde.

A) B) C) D) E) F) G) H) I)

A) S. §. 123. f). B) S. §. 119. f), und § 83. c); das a des Diskantes ist hier Leitton. (§. 119. Anm. 2.) C) S. §. 57. Anm. und §. 95. c). D) Ich werde in allen den folgenden Uebungsexempeln die vorzubereitenden Dissonanzen durch einen Bogen bezeichnen — wie es hier und schon vorher in einigen Beyspielen geschehen ist —, damit der Lernende dadurch an die erforderliche Vorbereitung erinnert werde. Daß man aber dessen ungeachtet, auf besaiteten Klavierinstrumenten, die Dissonanzen anschlagen könne, ist bereits §. 68. bemerkt worden. E) S. §. 121. b). Behielte man hier, statt

K) L) M) N)

5 6 7 6 5
3 4 5 4 3

5 6♭ 7 6♭5
3 4 5 4 3

fr po

O) P) Q) R) S) T)

♭7 5♭ 7 6 5 4 7 7 7 7

po

statt der Oktave, die schon liegende Quinte c, so entstände im Alte gegen den Baß ein Triton, (§. 40.) und überdies wäre es sodann nicht möglich, den folgenden Dreyklang ohne schlechte Fortschreitungen vollständig zu greifen. F) S. §. 66. a), und §. 87. b). Die Quinte findet bey diesem Dreyklange nicht statt, weil die folgende Septime *b* durch die Oktave vorbereitet werden muß. G) S. §. 124. a). H) S. §. 19. b). I) S. §. 56. Anm. 1. K) S. §. 87. b), und §. 57. L) S. §. 121. d), und §. 119. e). M) Nähme man hierbey anstatt der Oktave die Quinte, so entstände hernach in der Mittelstimme ein Sprung ꝛc. N) S. §. 124. b). O) S. §. 125. ee), und §. 126. a) g) h) und i). P) S. §. 121. a). Allenfalls könnte man diesen Septimenakkord auch vollständig greifen, und sodann den nur in einer Mittelstimme liegenden Leitton e herunter in das c springen lassen (§. 87. Anm. o); wiewohl ich die oben vorgeschriebene Begleitung im Ganzen genommen für besser halte. Q) S. §. 125. a), und §. 119. d) und e). R) S. §. 87. Anm. o). S) S. §. 66. a). T) S. §. 124. a).

U) S. §. 123. besonders ee). V) S. §. 122. a). W) Ebend. b) u. §. 121. c). X) S. §. 83. b). Statt der, durch die Oktave f entstehenden, offenbaren Quinten, wählt man billig nur verdeckte Oktaven im Tenore gegen die Oberstimme; denn auch die Terz (a) darf hier, nach Seite 47. **) nicht im Einklange verdoppelt werden. Y) S. §. 26. f). Z) Wie bey O). Aa) §. 84. g). ff. Bb) S. §. 123. f). Cc) S. §. 52. und §. 58. Dd) S. §. 126. g) h), und §. 40. Anm. d). Ee) S. §. 123. g). Ff) S. §. 83. c). Durch die Oktave (g) würden verdeckte Oktaven entstehen. Gg) S. §. 95. c). Hh) Wie bey E). Ii) S. §. 61. und §. 87. i) Kk) S. §. 95. e). Ll) S. §. 124. f).

Zweyter Abschnitt.

Vom Quintsextenakkorde. (Sextquintenakkorde.)

§. 128.

Durch die erste Versetzung des Septimenakkordes entsteht der Quintsextenakkord, (§. 71. und §. 119.) welcher also seinen eigentlichen Sitz auf dem Semitonio modi hat a). Außer dem Basse gehört die Quinte, Sexte und Terz dazu a). Nur die Quinte, als ursprüngliche Septime b), ist hierbey dissonirend, und muß daher, wie im Grundakkorde die Septime, wo möglich vorbereitet c) und eine Stufe abwärts aufgelöst werden d). Daß man sie nicht verdoppeln darf, versteht sich ohnedies. Auch die reine Quinte dissonirt bey diesem Akkorde gegen die Sexte, zu welcher sie sich wie eine Septime verhält dd). Denn der eigentliche Grundton (des Septimenakkordes) wird bey jedem Quintsextenakkorde in eine Mittelstimme verlegt, der Baß aber übernimmt dafür die Terz dd). Da nun, nach §. 125. diejenigen Septimenakkorde, auf welchen der Quintsextenakkord mit der reinen Quinte beruht e), noch überdies weniger vollkommen (widriger ꝛc.) sind, als der Septimenakkord auf der Dominante bey a): so muß auch die reine Quinte mit noch größerer Vorsicht behandelt werden, als die falsche, d. h. die reine Quinte darf eigentlich nie unvorbereitet vorkommen ꝛc. Mehr hiervon §. 130.

a) b) c) nicht gut: d) fehlerhaft:

7 6/5 7 5♮ 6/5♮ *) 6/5♮ 6/5♮ 5♮

*) Das ♮ in der 5 ist zwar hierbey nicht schlechterdings nothwendig, weil man (der Vorzeichnung gemäß) auch ohnedies die falsche Quin-

te

dd) e) e) f)

7 6/5 7 6/5 7 6/5 6/5 6/4 6 6

Anm. Von der sonst erforderlichen Auflösung ist jedoch die hier bey f) bemerkte stillstehende Quinte ausgenommen. (§. 39. Anm. und §. 123.)

§. 129.

Man pflegt den Quintsextenakkord mit der falschen Quinte gemeiniglich etwas unbestimmt (§. 109.) wie bey a) nur durch 5♭ oder erniedrigend 5♮ zu bezeichnen b). Wenn aber die Quinte rein ist, so fügt man noch die Sexte hinzu c). Dies letztere geschieht jedoch zuweilen, nicht ohne Grund, auch beym Quintsextenakkorde mit der falschen Quinte d). Aus gewissen Ursachen wird dann und wann die Terz, oder an deren Stelle das erforderliche Versetzungszeichen, ebenfalls mit angedeutet, wie bey +) und ++).

a) 5♭ 5♭ b) 5♮ 5♮ c) 6/5 6/5 d) 6/5♮ +) 6/5♮/✕ ++) 6/5♮/♯

Anm. In den Beyspielen +) und ++) sollte allerdings die zufällig kleine Terz durch ein Versetzungszeichen, wie es hier ge-

te (f) greifen würde. Allein gewöhnlich fügt man in ähnlichen Fällen das ♮, oder nach der Anm. zu §. 14. ein b, als eine Art von Warnungszeichen hinzu, damit der Spieler nicht etwa die reine Quinte greife. Und oft ist dieser Wink nicht überflüssig.

geschehen ist, ausdrücklich bestimmt werden; allein gemeiniglich unterbleibt es, weil man voraussetzt, daß die verminderte Terz kein Generalbaßspieler von selbst greifen werde. Will aber der Komponist die verminderte Terz haben, so pflegt er sie auf die unter den Noten bemerkte Art, nämlich durch ein ♮ oder b, zu bezeichnen. Allein beyde, der Septimenakkord §. 125. h) und der daraus entstehende Quintsextenakkord mit der verminderten Terz, kommen wenig oder gar nicht vor.

§. 130.

Die Quinte soll zwar (nach §. 128.) beym Quintsextenakkorde vorbereitet werden a); indeß tritt doch die falsche Quinte sehr häufig frey ein b). Dafür liegt aber gemeiniglich die Sexte b), welche man in derselben Stimme behalten muß. Folglich wäre die Begleitung bey bb) unrichtig.*) In den Beyspielen c) kann auch die Sexte nicht vorbereitet (liegen) bleiben, weil die vorhergehenden Dissonanzen aufgelöst werden müssen; mithin ist der Generalbaßspieler deswegen entschuldigt. Bey d) findet, in der hier angenommenen Lage, das Liegenbleiben der Sexte ebenfalls nicht wohl statt. Um einen bessern Gesang zu erhalten rc. ist es allenfalls auch erlaubt, die falsche Quinte bey e) frey eintreten zu lassen, (wenn man nicht die etwas steife Begleitung bey ee) wählen will,) und bey dem Quintsextenakkorde unter f) ist keine Vorbereitung möglich. In dem Beyspiele g) gilt, unter veränderten Umständen, alles das, was §. 123. bey i) bemerkt worden ist. Bringt der Komponist den Quintsextenakkord mit der reinen Quinte so unschicklich an, daß diese Quinte vorher gar nicht da seyn, und bey vierstimmiger Begleitung auch die Sexte nicht ohne Fehler in derjenigen Stimme liegen bleiben kann, in welcher sie beym vorhergehenden Akkorde lag, wie in dem Beyspiele h): so fällt die Schuld nicht auf den Generalbaßspieler, sondern auf den Tonsetzer selbst.

a)

*) Alles was §. 119. in dieser Rücksicht von der Septime und Oktave gesagt worden ist, das gilt hierbey von der Quinte und Sexte.

a) b) bb) c) c)

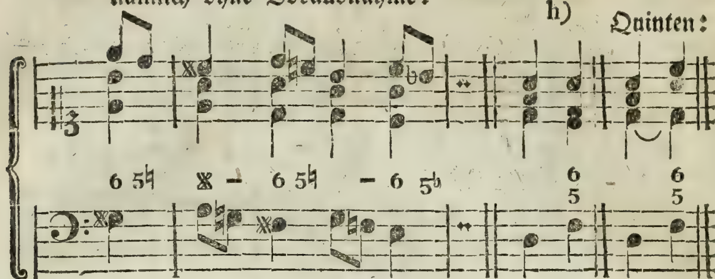
d) *) fast besser: **) e) ***) e)

ee) f) g)

*) Diese Begleitung, mit der vorbereiteten Sexte, ist deswegen nicht zu empfehlen, weil dadurch in den äußersten Stimmen zwey sonst erlaubte Quinten entstehen. (§. 48.) Bey f) sind also diese Quinten zulässig.

**) Beyläufig bemerke ich hier, daß in diesem Falle durch die Oktave des Dreyklanges F, gegen das folgende fis des Basses, im Alte ein Querstand entstehen würde, den jedoch (wenigstens in langsamer Bewegung §. 57. cc) auch die gründlichsten Tonsetzer nicht immer vermeiden.

***) S. §. 83. Anm. g).



§. 131.

Bey dreystimmiger Begleitung bleibt am besten die Terz weg a), besonders wenn der Quintsextenakkord im Durchgange vorkommt, oder vielmehr beym Quintsextenakkorde mit der stillstehenden Quinte b). (§. 39. Anm.) Jedoch muß man in dem Beyspiele c), der erforderlichen Auflösung und Vorbereitung wegen, die Terz greifen, und dafür die Sexte weglassen. Auch alsdann, wenn die letztere im Basse selbst nachschlüge, wie bey cc), könnte sie in den begleitenden Stimmen wegbleiben. Aus gleichem Grunde würde man in dem Beyspiele d), statt der Quinte, die Terz zu wählen haben. Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf mehrere Fälle von dieser Art machen. In den Beyspielen e) muß sogar bey vierstimmiger Begleitung die Sexte weggelassen, und dafür die Terz verdoppelt werden; da hingegen bey f) statt der Terz die Oktave nöthig wird, wenn man anders bey e), in der angenommenen Lage, den Quinten ausweichen, und bey f) die Dissonanzen gehörig vorbereiten will. Soll aber im letztern Falle der Quintsextenakkord nicht unvollständig bleiben, so muß man eine fünfte Stimme, nämlich außer der Terz auch noch die Oktave, dazu greifen g). Bey h) wird dieses Intervall der aufzulösenden None wegen ebenfalls nothwendig. Nur auf dem jedesmaligen Semitonio modi hätte man, bey fünfstimmiger Begleitung, statt der Oktave die Sexte i), oder allenfalls die Terz zu verdoppeln, wie bey k).

a) a) b) c)
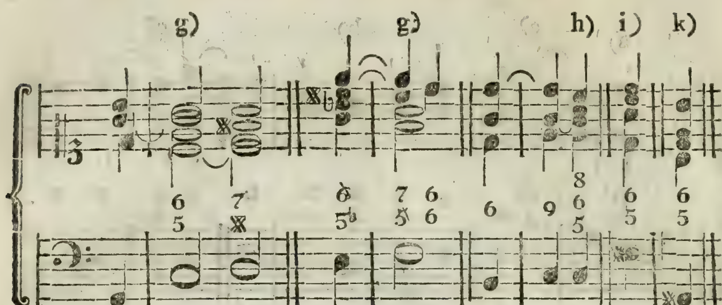
cc) oder: d) e) e) Quinten: *)

e) statt: **) f) ***)

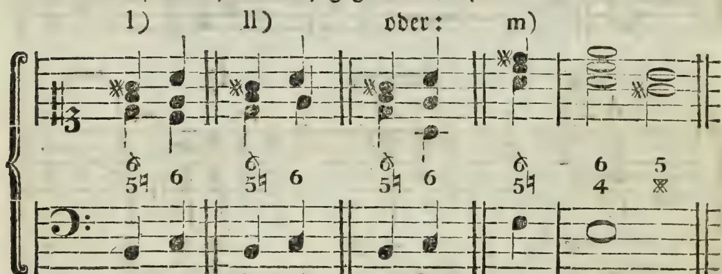
*) Von diesen Quinten schreibt Marpurg: „Zwischen den Mittelstim- „men könne man sie ziemlich vertragen." Er setzt hinzu: „Die „Dissonanz erstickt allhier den aus der Quintenfolge sonst in den „Ohren entspringenden Verdruß. Unterdessen ist es besser, die drey „obersten Stimmen anders zu setzen, und die Quinten (vermittelst einer „andern Lage) in Quarten zu verwandeln." (Handbuch ꝛc. erst. Th. zweyte Auflage, S 97.) Bach hingegen findet sie Seite 158. auf jeden Fall ekelhaft —

**) Da hier der Baß nur eine Wechselnote hat (§. 38 c) und §. 50.), so ließen sich diese Quinten allenfalls entschuldigen.

***) Einige erlauben diese Behandlungsart, statt der, freylich etwas



Anm. Noch merke man, daß die Sexte bey folgenden Quintsextenakkorden eine Stufe aufwärts fortschreiten muß, weil sie bey l) Leitton, und bey m) noch außerdem übermäßig ist. Dagegen sollte die kleine Terz bey l), als falsche Quinte im verminderten Septimenakkorde ꝛc. eigentlich einen Grad abwärts gehen. Allein nicht selten übernimmt der Baß, nach § 35. die Auflösung derselben, wie bey ll). Ueberhaupt verstattet man dieser Terz noch mehrere Freyheit, als der falschen Quinte; denn sie dissonirt nur gegen eine Mittelstimme, nämlich gegen die Sexte.



§. 132.

Uebungsexempel zum Quintsextenakkorde.

leeren, Begleitung bey f). Indeß ist das Nachschlagen eines Intervalles, um dadurch die folgende Dissonanz vorzubereiten, doch immer auch nur ein Hülfsmittel, dessen ich mich bloß im äußersten Nothfalle bedienen würde. Denn kämen z. B. in allen dazu gesetzten Stimmen gleich lange Notengattungen vor, wie oben bey f): so würde man den Generalbaßspieler, mit seinem dazwischen eintretenden (nachschlagenden) Intervalle sehr zur Unzeit allein hören. Seite 80. *). Sicherer ist die bey g) enthaltene fünfstimmige Begleitung, wenn der Komponist nach dem Quintsextenakkorde die Septime sogleich mit dem Eintritte des folgenden Basses angegeben haben will.

Allegro. A) B) C) D) E) F) G) H) I) K) L) M) N) O) P)

po fr po

A) S. §. 128. d) und §. 130. b), desgl. §. 129. b). B) S. §. 128. e). C) Behielte man die Quinte (d) in der Oberstimme, so entstände dadurch eine Monotonie; denn man hörte sodann abwechselnd mehrmals nur d und cis. Von besserer Wirkung ist hier der kleine Sprung. D) S. §. 129. d), desgl. §. 130. b) und §. 57. Anm. d). E) S. §. 18. d). F) S. § 94. G) S. §. 131. cc). H) S. §. 129. Anm. +). I) S. §. 128. e). Da die reine Quinte im Alte vorbereitet bleiben muß, so wird der Sprung in der Oberstimme nothwendig. K) S. §. 103. a) und Seite 116. *). L) S. §. 125. a). M) S. §. 87. Anm. o). N) S. §. 130. c). O) Seite 140. unter I). P) S. §. 128. Anm. und §. 131. b). Damit die still-

Q) R) S)

fr

T)

po

U) V) W)

fr

stillstehende Quinte hierbey auf ihrer Stelle liegen bleiben kann, muß man sich beym folgenden Akkorde in der Oberstimme einen Sprung erlauben. Q) Die Oktave (d) würde gegen das im Basse folgende dis einen Querstand verursachen, daher verdoppelt man auf dem schlechten Takttheile besser die Terz im Einklange. (Seite 177. **). R) S. §. 130. e). S) S. §. 131. Anm. m.) T) S. § 131. c). U) S. §. 66. e). Was dort von einer überflüssigen fünften Stimme gesagt worden ist, das gilt hier (beym piano) von der vierten Stimme. V) S. §. 131. e). W) Der Aehnlichkeit wegen. Doch

X) Y) Z) Aa) Bb)

9 5♮7 9 3 6 6/5/♮ 7

po ff

Dritter Abschnitt.

Vom Terzquartenakkorde.

§. 133.

Zu diesem Akkorde gehört, außer dem Basse, dessen Terz und Quarte, noch die Sexte. Da er durch die zweyte Versetzung des Septimenakkordes entsteht a), so folgt, daß die Terz, als Septime im Grundakkorde b), hierbey wie eine Dissonanz behandelt werden muß, und gleichsam in die Rechte der Septime tritt. Auch dissonirt die Terz in diesem Akkorde allerdings gegen die dabey befindliche Quarte, zu welcher sie sich wie eine Septime ꝛc. verhält bb). Sonach darf die Terz nicht verdoppelt werden; aber wo möglich muß man sie vorbereiten c), und jedesmal eine Stufe abwärts auflösen d). Nur die stillstehende Terz bey dd), die aber äußerst selten vorkommt, ist

 von

Doch kann man auch die Oktave h dazu greifen. X) S. Seite 131. unter U). Y) Hier pausirt die tiefere Mittelstimme, (der Tenor,) mithin liegen die zwey Quinten (a gegen das d des Basses) nicht in denselben Stimmen. Ueberdies könnten auch diese Quinten, nach der Anm zu §. 43. k), noch wohl hingehen; besonders da mit dem vorhergehenden Dreyklange eine Periode geendigt wird. Z) S. §. 131. e). Aa) S. §. 124. c). Bb) S. §. 131. g). Der Vorschlag ist als Wechselnote zu betrachten. (§. 38.)

von der sonst erforderlichen Auflösung ausgenommen. Statt der Terz liegt zwar zuweilen die reine Quarte vorher e);*) allein dessen ungeachtet übernimmt die letztere nie die Auflösung, sondern sie bleibt gemeiniglich liegen f), und schreitet in der Folge, gleich andern Konsonanzen, völlig uneingeschränkt d. h. bald auf- bald abwärts fort g). Auch wird die gedachte Quarte von verschiedenen klassischen Tonsetzern, sogar im vierstimmigen Satze, bey dem Eintritte des Terzquartenakkordes nicht selten verdoppelt h). Noch gewöhnlicher und untadelhafter ist diese Verdoppelung im fünfstimmigen Satze i), weil bey dem Terzquartenakkorde die Quarte den eigentlichen Grundton (des Septimenakkordes), der Baß aber nur die Quinte desselben hat b).

Es

*) Wie dies beym Septimenakkorde in Absicht auf die Oktave ꝛc. der Fall ist. (§. 119.)

Es verdient angemerkt zu werden, daß diejenigen, welche die reine Quarte geradezu und ohne Einschränkung für eine Dissonanz erklären, bey dem Terzquarten- und Sekundenakkorde das vermeinte Dissoniren der reinen Quarte (gegen den Baß selbst) entweder ganz mit Stillschweigen übergehen, oder ihr doch bey diesen beyden Akkorden — aus Gründen, die wohl nicht Jeder völlig befriedigend finden dürfte — alle nur mögliche Freyheiten einer Konsonanz zugestehen.

§. 134.

Man pflegt den Terzquartenakkord gewöhnlich bloß durch $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ ($\begin{smallmatrix}4\\\flat\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}4+\\\natural\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}4\natural\\\flat\end{smallmatrix}$ u. dgl.) zu bezeichnen. Nur alsdann, wenn die Sexte zufällig groß ist a), oder wenn etwa die Septime über derselben Note vorhergeht b) ꝛc. wird auch die Sexte beygefügt. Oft bezeichnet man sogar vermittelst der 6 allein den Terzquartenakkord, wie bey c). Dieser, wenigstens in Hinsicht auf den Anfänger, unzeitigen Sparsamkeit bedienen sich Verschiedene auf der zweyten Stufe der jedesmaligen Tonica; weil auf dieser Stufe der Terzquartenakkord seinen eigentlichen Sitz hat, und hierauf beym Sextenakkorde gemeiniglich zum Grunde liegt. Denn der Sextenakkord auf der zweyten Stufe ist größtentheils nicht die erste Versetzung des verminderten Dreyklanges (§. 110. d. e), sondern ein, auf dem Septimenakkorde bey cc) beruhender, mithin unvollständiger Terzquartenakkord. (Seite 120. ꝛc.) Auch würden bey vierstimmiger Begleitung zuweilen Sprünge, oder wohl auffallende Fehler, ganz unvermeidlich seyn, wenn man auf der erwähnten Stufe, statt des dahin gehörigen Terzquartenakkordes, nur den vorgeschriebenen Sextenakkord greifen wollte. Dies ist der Fall in dem Uebungsexempel §. 138. bey E) I) und K). Uebrigens wird, ohne ausdrückliche Bezeichnung durch $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ ꝛc. der Terzquartenakkord auf keiner andern Stufe genommen. Daher wäre es unrecht, bey d) statt des Sextenakkordes den Terzquartenakkord anzugeben. Ja selbst auf der zweyten Stufe findet, aus verschiedenen Ursachen, der Terzquartenakkord nicht immer statt, wie dies

unter andern schon aus den Beyspielen e) erhellet. Bey vielen unmittelbar nach einander folgenden Sextenakkorden f) greift man auf der, mit + bemerkten, zweyten Stufe ebenfalls nicht den Terzquarten = sondern nur den vorgeschriebenen Sextenakkord u. dgl. m.

a) b) c) cc) c) cc) c) cc) d)

d) e) e) f)

*) **) +

§. 135.

Wenn beym Terzquartenakkorde, außer der Terz, noch andere dissonirende Intervalle befindlich sind, so müssen auch diese auf die ihnen eigene Art behandelt und aufgelöst werden. Bey dem, vom verminderten Septimenakkorde hergeleiteten, Terzquartenakkorde a) – wobey übrigens alle drey Intervalle frey eintreten können (§. 126. g) – muß also die übermäßige Quarte (als Leitton), und bey b) die an sich dissonirende übermäßige Sexte eine Stufe aufwärts gehen. (Des letztern Akkordes ist §. 125. h) gedacht worden.)

a) b) c) d)

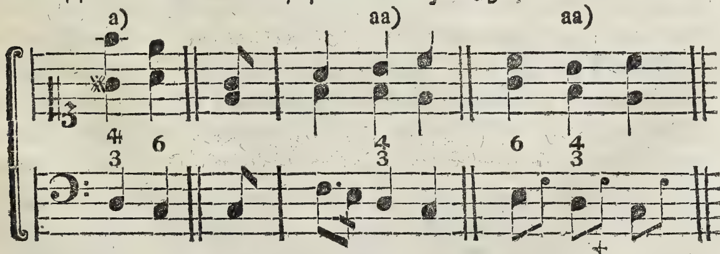
*) In diesem Falle könnte die Terz nicht gehörig aufgelöst werden; denn das e des Basses ist nur durchgehend. **) Da hier (durch

das

Anm. Schreitet die übermäßige Sexte bey c) dennoch abwärts fort, so wird dabey ein Intervall übergangen, (§. 56. Anm. 2 und 3.) wie ich dies in dem Beyspiele d) bemerkt habe.

§. 136.

Bey dreystimmiger Begleitung läßt man, vorzüglich aus dem Terzquartenakkorde mit der kleinen Terz und übermäßigen Quarte, gemeiniglich die weniger wichtige Sexte weg a). Dagegen würde ich bey $\frac{4}{3}$ auf der jedesmaligen zweyten Stufe doch lieber die Terz und Sexte greifen aa), besonders wenn die (bey + durch eine kleine Note bezeichnete) Quarte im Basse nachschlüge. In dem Beyspiele b) kann, der erforderlichen Vorbereitung wegen, die Sexte schlechterdings nicht wegbleiben. Auch bey dem Terzquartenakkorde mit der übermäßigen Sexte c) wäre die Quarte noch eher zu entbehren, als die Sexte. Allein besser ist in solchen Fällen wohl die vierstimmige Begleitung; nur hängt diese eigentlich nicht von der Willkühr des Generalbaßspielers ab. (§. 61.) Bey der noch seltenern zweystimmigen Begleitung wählt man billig das Hauptintervall, nämlich die Terz d), wenn dies nicht durch Umstände verhindert wird, wie bey e). Zuweilen muß man dem vollständigen Terzquartenakkorde noch die Oktave beyfügen. In den Beyspielen f) erfordert dies die Vorbereitung der darauf folgenden Septime, und bey g) die Auflösung der vorhergehenden None. Daß aber außerdem auch die Quarte verdoppelt werden könne, ist bereits §. 133. bemerkt worden.



das bald folgende gis) eine Wendung ins A moll genommen wird, so wäre die Quarte g beym Sextenakkorde, wie man gewöhnlich sagt, wider die Modulation.

b) c) d) e) f)

f) allenfalls: (S.179***) g) elliptisch: anstatt:

§. 137.

Am besten klingt, im Ganzen genommen, der vollständige Terzquartenakkord, wenn die Terz in der Oberstimme liegt, wie bey a). Besonders ist dies der Fall bey dem Terzquartenakkorde mit der großen Terz und übermäßigen Quarte b). Indeß findet freylich diese Lage mehrmals, unter andern in den Beyspielen c) und d), durchaus nicht statt. – Bleibt bey dreystimmiger Begleitung, aus dem Terzquartenakkorde mit der kleinen Terz und reinen Quarte, die Sexte weg: so nimmt man die Terz ebenfalls nicht gern in der Oberstimme e), und zwar deswegen, weil in dieser Lage der Terzquartenakkord nur sehr unbestimmt gefühlt wird.

Quinten: a) b) c) statt: d) Quinten: statt: e) besser:

§. 138.

Uebungsexempel zum Terzquartenakkorde.

Andantino. A) B) C) D) E) F)

po

G) H) I) K)

fr

A) S. §. 67. g). B) S. §. 133. c) d) e), desgl. §. 124. a) und §. 137. a). Die in dieser Lage entstandenen Quinten sind nach §. 48. a) erlaubt. C) S. §. 135. b). D) S. §. 134. E) Da hier, vermittelst des Leittones h, in C moll ausgewichen wird, so ist das d nunmehr schon als zweyte Stufe zu betrachten. S. §. 134. c), desgl. §. 35. b) c), und §. 40. Anm. F) S. §. 136. a) u. §. 135. a). G) Wer hierbey die doppelte Sexte widrig ꝛc. findet, der kann

L) M) N) O)

P) Q) R) S) T) U)

kann dafür die Terz im Einklange verdoppeln, und bey dem folgenden Akkorde damit herunter in d springen. Auch die Oktave könnte allenfalls bey diesem Sextenakkorde gebraucht werden. Denn da vorher der Tenor pausirt hat, der Alt aber in g liegen bleibt: so entständen durch das, im Tenore eintretende, es keine wirklichen Oktaven. Dessen ungeachtet würde ich die erwähnte Verdoppelung des Basses widerrathen, weil man dabey doch verbotene Oktaven zu hören glaubt. — H) S. §. 125. a). I, S. §. 134. c). K) Durch das e wird hier in F dur ausgewichen, folglich ist g nunmehr die zweyte Stufe. S. §. 134. c). L) S. §. 135. b) M) S. §. 134. c). N) S. §. 135. a). O) S. §. 64. P) S. §. 18. a). Q) S. §. 66. *). R) S. §. 136. f). S) S. §. 187. b). T). S. §. 83. b). U) S. §. 125. a). Statt der beygefügten Begleitung kann man den Septimenakkord auch vollständig greifen; aber alsdann muß beym folgenden Dreyklange die Quinte wegbleiben. So auch oben bey H) u. a. m

Vier-

Vierter Abschnitt.

Vom Sekundenakkorde.

§. 139.

Der Akkord, von welchem in diesem Abschnitte die Rede ist, heißt gemeiniglich schlechthin der Sekundenakkord. Um ihn von einigen andern Akkorden, worin ebenfalls eine Sekunde vorkommt, bestimmt zu unterscheiden, wird er auch wohl der Sekundquarten- oder, nach allen seinen Bestandtheilen, der Sekundquartsextenakkord genannt. Er entsteht durch die dritte Versetzung des Septimenakkordes a), und hat also seinen eigentlichen Sitz auf der vierten Stufe. Außer dem Basse gehört, wie schon erinnert worden ist, die Sekunde, Quarte und Sexte dazu. Da bey diesem Akkorde die ursprüngliche Septime im Basse liegt b), so muß der Komponist selbst, wie bey c), für die Vorbereitung*) und jedesmal nöthige Auflösung gesorgt haben c) d) ꝛc. Die Sekunde, als eigentlicher Grundton, wird hierbey völlig wie eine Konsonanz behandelt. Sie kann daher liegen bleiben c) d), oder auf- e) und abwärts springen f). Auch darf man wenigstens die große Sekunde im erforderlichen Falle ohne Bedenken verdoppeln g). Nur die übermäßige Sekunde, welche als Leitton, nach der Auflösung des Basses, eine Stufe aufwärts gehen muß h), ist von dieser erlaubten Verdoppelung ausgenommen. Aus gleichem Grunde darf auch die übermäßige Quarte nicht verdoppelt werden; denn dieses an sich dissonirende Intervall muß ebenfalls eine Stufe aufwärts fortschreiten d); da hingegen die reine Quarte auch hierbey die Rechte einer Konsonanz behauptet, und also keine bestimmte Fortschreitung hat c) i) k).

I)

*) Daß aber statt des Basses die Sekunde vorbereitet seyn kann, wie oben bey d), folgt aus dem, was in dieser Hinsicht (§. 119.) von der Septime und Oktave gelehrt worden ist.

Anm. Es dürfte vielleicht nicht undienlich seyn, dem Anfänger zu sagen, daß man bey einer Note mit dem Sekundenakkorde nur den Dreyklang von der Sekunde des Basses z. B. über F den Akkord G ꝛc. zu greifen hat.

§. 140.

*) Diesen Sekundenakkord mit der übermäßigen Sekunde erklärt Kirnberger, in seinen Grundsätzen des Generalbasses ꝛc. Seite 58. und 82. bloß für einen „zufälligen (uneigentlichen) Sekundenakkord, wobey der Baß — wie im verminderten Septimenakkorde die Septime selbst (§. 126.c) — im Grunde nur ein Vorhalt sey.“

§. 140.

Der Sekundenakkord wird auf sehr verschiedene Art bezeichnet, nämlich entweder bloß durch die Ziffer 2 mit dem nöthigen Versetzungszeichen, oder durch 4, 4♮, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4\natural}{2}$ ꝛc. Auch deutet man ihn aus gewissen Ursachen zuweilen ganz vollständig an, z. B. $\frac{6}{\frac{4}{2}}$, $\frac{6}{\frac{4\natural}{2}}$, $\frac{6}{\frac{4}{2}}$ u. s. w. Der Querstrich in dem Beyspiele a) bestimmt das Liegenbleiben der vorhergehenden Harmonie, und folglich in verschiedenen Fällen ebenfalls den (durchgehenden) Sekundenakkord. Da die Bezifferung, in Absicht auf die jedesmal erforderlichen Versetzungszeichen, bey diesem Akkorde ins besondere, öfter sehr mangelhaft auszufallen pflegt: so merke man, daß zur übermäßigen Quarte die große Sexte b), zur übermäßigen Sekunde die übermäßige Quarte c), und zur kleinen Sekunde die reine Quarte und kleine Sexte d) von selbst gegriffen werden muß, wie ich dies in der obern Notenreihe bemerkt habe.

a)*) b) b) c) d) d)

§. 141.

Soll die Begleitung nur dreystimmig seyn, so läßt man die Sexte weg, wie bey a). In dem Beyspiele b) ist dieses Intervall, der Vorbereitung wegen, schlechterdings nothwendig, daher müßte hierbey freylich die sonst wichtigere Quarte wegbleiben. Bey fünfstimmiger Begleitung wird am zweckmäßigsten die Sekunde verdoppelt c). Nur bey der kleinen Sexte und reinen Quarte wäre die doppelte Sekun-

*) S. §. 23. a). In strenge gearbeiteten Kompositionen giebt man bey diesem Sekundenakkorde gewöhnlich nur den Baß an, und läßt die begleitenden Stimmen (ohne wiederholtes Anschlagen) liegen.

kunde etwas hart d). In diesem Falle würde die Verdoppelung der Quarte (als ursprünglich kleiner Terz) besser seyn e). Uebrigens kann man auch die Sexte verdoppeln f). Da die Dissonanz beym Sekundenakkorde im Basse selbst liegt, so findet, sogar bey fünfstimmiger Begleitung, die Oktave (des Basses) als begleitende Mittel- oder Oberstimme durchaus nicht statt. Daher wäre die Verdoppelung in den Beyspielen g) schon an sich fehlerhaft, wenn auch die dadurch entstehenden Oktaven nicht mit in Betrachtung kämen. Daß aber der Baß dennoch durch die (tiefere) Oktave verstärkt werden kann, wie bey h), und aus welchem Grunde dies erlaubt ist, wird §. 192. d) bey dreystimmigen Akkorden noch einleuchtender erwiesen werden. Bey i) hat man sich, in der angenommenen Lage, vor Quinten zu hüten. Sollte aber die Oberstimme aufwärts fortschreiten, wie sich der Fall zuweilen in Chorälen 2c. ereignet: so müßte man entweder die getheilte Begleitung k), oder (wie Einige wollen) statt der Sekunde die doppelte Sexte wählen l). Auch durch eine fünfte Stimme würden diese Quinten ziemlich gedeckt und fast unmerklich werden m).

a) b) c) d) e) f) g)

2 6 2 7 6 4 4/2 2 4 4/2 6

g) h) i) fehlerh. anstatt: k) l) m)

2 6 2 6 2 2 2 2 2

§. 142.

§. 142.

Ueber einem so genannten ruhenden Basse, er mag ausgehalten a) oder wiederholt angegeben werden b), kommt zuweilen $\frac{4}{2}$, nach $\frac{3}{1}$ oder $\frac{5}{3}$, im Durchgange vor. Man begleitet solche auf- und absteigende Gänge gemeiniglich nur dreystimmig, wie in den Beyspielen a) und b). Bey vierstimmiger Begleitung könnte man etwa die Oktave dazu greifen c).

Anm. In Ansehung dieses durchgehenden Akkordes sind die Tonlehrer ebenfalls verschiedener Meinung. Einige halten ihn für einen unvollständigen Sekundenakkord. Sie nehmen an, er entstehe aus dem bekannten Septimenakkorde mit der stillstehenden Septime d); daher brauche auch der, bey diesem Sekundenakkorde stillstehende, Baß a) b) c) eben so wenig aufgelöst zu werden, als bey dem erwähnten Septimenakkorde die Septime d), und in dem darauf beruhenden Quintsextenakkorde die Quinte. (§. 128. f).

Andere behaupten, er sey ein unrichtig bezeichneter Quartnonenakkord mit der großen Septime e), welche Letztere aber im dreystimmigen Satze weggelassen werde. Aus der Umkehrung desselben entspringe der Septimenakkord mit der stillstehenden Septime u. s. w.

Ein Glück für den Generalbaßspieler, daß die Ausübung in beyden Fällen die nämliche bleibt. Denn soll man die Septime dazu greifen, so wird sie, bey genauerer Bezifferung, noch besonders mit angedeutet. Außerdem wählt man die oben bestimmte gewöhnliche Begleitung.

§. 143.

Uebungsexempel zum Sekundenakkorde.

Allegro assai.

A) S. §. 67. e). B) S. §. 139. a) d) e) f), und §. 140. C) S. §. 139. c), und §. 140. D) S. §. 97. a). E) S. §. 141. a). Die zum folgenden Akkorde gehörigen Intervalle, welche bereits liegen, werden nach §. 67. e) nicht aufs neue angegeben, sondern nur ausgehalten. F) Da die folgende falsche Quinte vorbereitet werden muß, so wird hierbey es im Einklange nothwendig. Uebrigens wie bey E). G) S. §. 22. c). H) S. §. 94. d). Auch ist das g des Basses nur von sehr kurzer Dauer. I) S. §. 140. und §. 139. d). Der Triton (im Diskant und Alte) kann hierbey, der Folge wegen, nicht wohl vermieden werden. K) Verdoppelte man bey die-

diesem Akkorde die Sexte, so würde man beym folgenden entweder Oktaven, oder doch einen Sprung machen müssen. L) S. §. 125. a), und §. 138. unter U). M. S. § 141. a), und § 139. h). N) S. §. 18. d). O) Besser ist der Sprung, als die Oktave (besonders bey dreystimmiger Begleitung) in der Oberstimme. Außerdem müßte man die Sexte f im Einklange verdoppeln, denn der vorhergehende Leitton e muß aufwärts gehen. P) Des bessern Gesanges wegen läßt man die Oberstimme, gegen den Baß, in Terzen fortschreiten. Q) S. § 141. c) und h). R) S. §. 26. d). S) S. §. 87. d). T) S. §. 142 a), und §. 20. aa). U) S. §. 140. b). V) S. §. 24. a), und §. 92. b). W) Hier könnte man auch

X) Y) Z) Aa) Bb)

4♮ 6 o 4 2 6 6 5 7

Bb) Cc)

6 4 5 3 4 2 5 3

Sechstes Kapitel.

Von den Akkorden, welche durch die Aufhaltung Eines Intervalles entstehen.

Vorerinnerung.

Was man unter Vorhalten oder stellvertretenden Intervallen (zufälligen Dissonanzen ꝛc.) versteht, worauf sie beruhen, wie sie behandelt werden müssen, u. dgl. m. ist bereits §. 73. ff. im

auch g im Einklange behalten, und hernach springen; wiewohl dies Letztere besser während der Pausen geschieht. X) S. §. 140. und §. 139 d). Y) Da diese Sexte durch das ♮ nicht erhöhet, sondern erniedriget wird, so kann man sie ohne Bedenken verdoppeln. Z) S §. 140. und §. 139. d). Aa) S. §. 131. g). Bb) S. §. 140. a) *). Cc) S. §. 142. c).

im Allgemeinen gelehrt worden. Ich bemerke daher in folgenden vier Kapiteln nur noch das, was etwa bey diesem und jenem Akkorde mit stellvertretenden Intervallen ins besondere zu beobachten ist. Und auch hierbey kann ich mich vorzüglich nur auf die etwas umständlichere Erklärung derjenigen Akkorde einlassen, welche am häufigsten, und unter eigener Benennung vorkommen. Wer in Absicht auf die Entstehung, systematische Ordnung ꝛc dieser Akkorde — worüber Seite 98. bis 101. nur das Hauptsächlichste angemerkt worden ist — ausführlichen Unterricht zu haben wünscht, den verweise ich auf des gelehrten Marpurgs Schriften, besonders auf dessen Handbuch bey dem Generalbasse, und auf den fünften Band der historisch-kritischen Beyträge. Auch Kochs Versuch einer Anleitung zur Komposition, erst. Theil, verdient darüber nachgelesen zu werden.

Erste Abtheilung.

Erster Abschnitt.

Von den Akkorden mit Einem Intervalle, durch welches der Dreyklang aufgehalten wird.

§. 144.

Vom Nonenakkorde.

Der Nonenakkord besteht, außer dem Basse, aus der None, Terz und Quinte a). (Seite 98. und 99. c). Die None ist hierbey, wie allezeit, nur eine stellvertretende Dissonanz,*) nämlich ein Vorhalt der Oktave (oder der Decime.) Um dies zu verstehen, nehme man die Akkorde bey b) an, und lasse sodann bey dem Dreyklange D moll die vorhergehende Terz liegen, wie ich dies bey c) durch die kleinere Note bemerkt habe: so wird es fühlbar und einleuchtend, daß die dadurch bezeichnete None eine Zeit lang statt der Oktave steht, und daß also eigentlich der Dreyklang dahin gehört, wo der Nonenakkord angebracht wor-

*) Dieses, in der Folge oft vorkommenden, Ausdruckes wegen beziehe ich mich hier ein-für allemal auf Seite 89. **).

den ist. Folglich muß auch die jedesmal vorzubereitende None hierbey in die dadurch aufgehaltene Oktave d), oder bey verändertem Basse doch eine Stufe abwärts, aufgelöst werden. Uebrigens darf der Generalbaßspieler **weder die None, noch irgend ein ander stellvertretendes Intervall verdoppeln.** Denn außer daß die Vorhalte größtentheils sehr dissoniren, haben sie auch ihre bestimmte Fortschreitung.

oder ausgeschrieben:

a) b) c) d) c) d)

9 6/5♮ 6/5♮ 9 8 6/5♮ 9 8

§. 145.

Man pflegt den Nonenakkord an sich nur durch die Ziffer 9 zu bezeichnen, wie §. 144. bey a). Weil aber die None meistentheils noch über derselben Baßnote in die Oktave aufgelöst wird (§. 73.), so folgt gewöhnlich gleich daneben eine 8, nämlich: 9 8. (S. §. 144. c) d). Schreitet der Baß noch vor der Auflösung auf eine andere Stufe, so bedient man sich sodann, statt der 8, der jedesmal erforderlichen Bezeichnung, wie in den nachstehenden Beyspielen a) b) 2c. Daß zuweilen, außer der 9, noch eine oder die andere Ziffer beygefügt wird, hat seine Ursachen c) und d). Soll die None als ein Vorhalt der Decime (nicht der Oktave) behandelt werden, und folglich aufwärts fortschreiten, so wählt man schicklicher die Bezifferung bey e) f) und g).

Anm. Die bey e) f) und g) unter den Noten enthaltene Bezifferung ist zwar üblicher, und zum Theil auch wohl leichter zu übersehen, als die über den Noten befindliche Bezeichnung durch 9 10. Wenn man aber bedenkt, daß bey wirklichen Sekundenakkorden jedesmal der Baß, als ursprüngliche Septime, (§. 139.) folglich nicht die Sekunde, aufgelöst werden muß: so wird man die Ziffer 9 in den obigen Beyspielen, zur Bezeichnung des Vorhaltes, unstreitig richtiger finden, als die 2; da hingegen bey h) schlechterdings die Ziffer 2 2c. nöthig ist, weil hierbey die Dissonanz im Basse liegt. Eine Bemerkung, die schon mehrere Tonlehrer gemacht haben. Daß aber die None bald eine Stufe abwärts, bald einen Grad über sich gehen muß, ist eine Eigenschaft, die sie mit verschiedenen andern stellvertretenden Intervallen gemein hat. Denn auch die Quarte, die Septime u. a. m. werden auf doppelte Art aufgelöst. (§. 148. 179. c), 180. c), §. 151. 155. 2c.) Ist nun die 9 vorhergegangen, so wird Jeder, bey der oben bemerkten stufen-

*) Ein gar nicht ungewöhnlicher Vorhalt der Terz oder Decime.

weisen Fortschreitung, nach §. 13. die Bezeichnung bey i) schicklicher finden, als die bey k). Indeß will ich um derer willen, die hierbey nun einmal an die letztere Bezifferung gewöhnt sind, und weil doch die Sekunde in ähnlichen Fällen häufig statt der None angedeutet wird, diese üblichere Bezifferung beybehalten, oder sie wenigstens unter den Noten bemerken. Es ist zu bedauern, daß sich in gewisse, sonst gute, Lehrbücher so viel nicht gehörig Ueberdachtes eingeschlichen, und dadurch fast allgemein verbreitet hat. —

§. 146.

Die None darf, wenn es auf irgend eine erlaubte Art zu vermeiden ist, beym Generalbaßspielen nicht zunächst der Grundstimme genommen werden, wie bey a). Besser greift man sie in der bey b) oder c) bemerkten Entfernung vom Basse. Sie steht übrigens zwar ebenfalls auf der zweyten Stufe, wie die Sekunde; allein beyde Intervalle sind dessen ungeachtet in Absicht auf die Behandlung ꝛc. sehr von einander verschieden. Denn außer daß die None größtentheils mit ganz andern Intervallen vorkommt e), als die Sekunde g), ist auch die None eine aufzulösende Dissonanz f), die also ihre bestimmte Fortschreitung hat, und nicht verdoppelt werden darf; da hingegen bey Sekundenakkorden nicht die Sekunde, sondern der Baß dissonirt, und aufgelöst werden muß h), indem die Sekunde liegen bleibt h), oder uneingeschränkt fortschreitet. (§. 139. c) d) e) f). Ueberdies kann die None eigentlich nie anders als vorbereitet d) und auf einem guten Taktheile vorkommen e), welches in Ansehung der Sekunde nicht nothwendig ist u. s. w.

a) b) c) d) e) f) g) h)

6 9 8 2 6 5

§. 147.

Bey dreystimmiger Begleitung bleibt aus dem Nonenakkorde die Quinte weg a). Im fünfstimmigen Satze müßte man die reine Quinte b) oder allenfalls die Terz verdoppeln c). Die stillstehende None bey d) (die None im Durchgange) kommt selten vor. Daß hierbey der Baß 2c. nicht aber die None durchgeht, ist unter veränderten Umständen bereits §. 39. in der Anmerkung, und §. 123. gezeigt worden. Bey abwechselnden Nonen- und Quintsextenakkorden hüte man sich vor Quinten. (S. §. 131. e).

a) b) c) d)

9 8 9 8 9 8 6 9 ✻ 7 5♮

Anm. Nach §. 73. müssen zwar die Vorhalte, wie in den nachstehenden Beyspielen e) und f) die None 2c. ohne Nachtheil der reinen Harmonie wegbleiben können. Indeß ist doch auch diese Regel nicht ohne Ausnahmen. Denn es giebt Fälle, wo durch Vorhalte sonst offenbare Fehler vermieden oder wenigstens fast unmerklich werden, und wo also die stellvertretenden Intervalle nicht wegbleiben könnten. Von dieser Art sind unter andern die Vorhalte in den Beyspielen g) und h). Nur müssen solche Vorhalte von etwas langer Dauer seyn, und wo möglich in die Mittelstimmen verlegt werden. Dagegen wären die kürzern Vorhalte bey i) k) und l) sehr unschicklich angebracht, weil z. E. bey i) eben durch den Vorhalt (die None), außer den verdeckten Quinten, auch noch verzögerte und leicht zu bemerkende Oktaven entstehen ii). Und doch könnte sie der Generalbaßspieler nicht vermeiden, weil die None in diesem Falle durch die Oktave des vorhergehenden Basses vorbereitet, und in derselben Stimme abwärts aufgelöst werden muß. Wäre aber zum D bloß der Dreyklang anzugeben, wie bey +), so könnte man, selbst in der angenommenen Lage, den Oktaven durch die Gegenbewegung ausweichen. Hiervon wird man, hoffentlich auch ohne nähere Erklärung, die Anwendung auf die übrigen Beyspiele machen können.

e) ohne Vorhalte:

6 9 8 4 3 7 8 6
5 5 – 5
3 –

f) ohne Vorhalte:

6 4 7 – 9 10 6 7
6 – 5 – 5 – 5 – 6 4 5
4 3 3 =

g) Quinten: h) Quinten:

7 9 8 7 6 6 5 6
5 5 5 4 5

i) ii) beydes schlecht: k) l)

6 9 8 6 6 5 7 8
3 – 5 4 5
2 3

§. 148.

Vom Quartquinten- oder Undecimenakkorde.

Wenn die Terz des Dreyklanges durch die Quarte aufgehalten wird, wie bey a), wo die mit einem Bogen bezeichnete Quarte eine Zeit lang gleichsam nur die Stelle der dahin gehörigen Terz vertritt b): so pflegt man diese Harmonie schlechthin den Quartquintenakkord zu nennen. (§. 80. Anm. Seite 99.) Er wird gewöhnlich durch die Ziffer 4 allein, zuweilen auch durch $\frac{5}{4}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\5\\4\end{smallmatrix}$ bezeichnet. Weil die hierbey bloß stellvertretende, und gegen die Quinte dissonirende, Quarte mehrentheils sogleich über derselben Baßnote in die Terz aufgelöst wird, so findet man am gewöhnlichsten die Bezeichnung 4 3, oder 4 ✱, 4 ♮, 4 b, wie in den Beyspielen a) c) d) und e). Bey diesem Akkorde muß die Quarte vorbereitet a) und eine Stufe abwärts aufgelöst werden aa). Zur vierten Stimme nimmt man, so wie beym Dreyklange, am besten die Oktave des Basses a) c) d) e); findet aber dieses Intervall nicht statt, so verdoppelt man dafür die reine Quinte f). Die Verdoppelung der Quarte ist auch sogar bey fünfstimmiger Begleitung nicht erlaubt. Soll man nur dreystimmig spielen, so wird bloß die Quarte und Quinte zum Grundtone angegeben g). Kann es übrigens ohne Fehler geschehen, so greift man in diesem Falle die Quarte in der Oberstimme, wie bey g). Im fünfstimmigen Satze wird, außer der Oktave, noch die reine Quinte verdoppelt h).

f)

f) Quinten: g) h) i)

7
5 4 ✕ 4 3 4 3 4 4
2

Anm. Schreitet der Baß noch vor der Auflösung fort, wie oben bey i), so kann freylich nach der 4 keine 3 &c. folgen. (Seite 91. Anm. und §. 145.)

§. 149.

Dann und wann erlauben sich die Komponisten – der eigentlich zu befolgenden Regel entgegen – die reine a) und sogar die übermäßige Quarte b) frey eintreten zu lassen. Jedoch geschieht dies überhaupt nur selten, und in der strengern Schreibart niemals. Den bey c) und d) enthaltenen Fehlern kann man, in der angegebenen Lage, nur etwa vermittelst der bey cc) und dd) bemerkten Verdoppelung ausweichen.

a) b) anstatt: c) Quinten:

6 4 3 6 4 3 6 5 4 3 6 4 3

c) Oktaven: cc) d) Oktaven u. Quinten: dd) oder:

6 4 3 6 4 3 4 3 4 3 4 3

§. 150.

§. 150.

(6 5)

Durch die Sexte wird zuweilen die Quinte des Dreyklanges aufgehalten, wie bey a). In diesem Falle muß also die stellvertretende Sexte – über deren Dissoniren 2c. ich mich bereits Seite 89. f. erklärt habe – jedesmal vorbereitet a) und in die dadurch verzögerte Quinte aufgelöst werden b). Die Verdoppelung der Sexte ist hierbey nicht erlaubt, man muß daher die Oktave des Basses zur vierten Stimme wählen a), da auch die Terz, wenn sie nämlich Leitton ist, wie bey c), nicht wohl verdoppelt werden darf. Bey dreystimmiger Begleitung greift man nur die Sexte und Terz zum Basse d).

a) b) anstatt: c) d)

6 5 6 5 6 5

Anm. Damit man diese bloß stellvertretende Sexte nicht mit der §. 98. erwähnten 6 5 verwechsele, möchte hierbey der Bogen bey c), wenigstens für den Anfänger, nicht immer ganz überflüssig seyn. Der Geübtere fühlt ohnedies, ob durch die 6 ein wirklich dahin gehöriger Sextenakkord bezeichnet wird, oder ob die Sexte nur ein Vorhalt der Quinte ist, wie in den Beyspielen des vorhergehenden Paragraphen.

§. 151.

(7 8)

Auch die Oktave des Dreyklanges wird zuweilen durch die große Septime aufgehalten a). Diese jedesmal vorzubereitende Septime ist also hierbey – wie hoffentlich Jeder fühlt – nur ein Vorhalt der Oktave, in welche sie denn auch natürlicher Weise aufgelöst werden muß b); da hingegen bey

dem
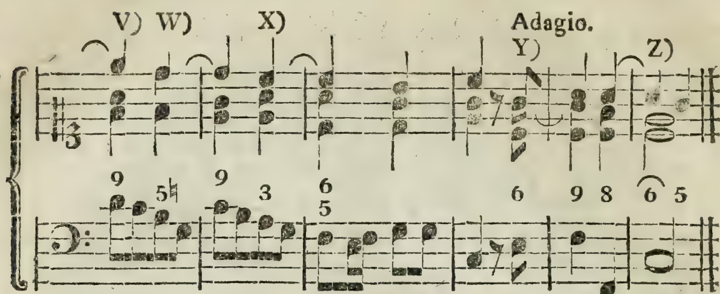
dem §. 119. ff. erwähnten Septimenakkorde die Dissonanz eine Stufe abwärts fortschreitet u. s. w. Zur genauern Bezeichnung dieses, von Kirnbergern so genannten, zufälligen Septimenakkordes wäre der mehrmals gedachte Bogen bey d) ebenfalls brauchbar; wiewohl auch die, noch über derselben Baßnote folgende, Ziffer 8 ein bezeichnendes Merkmal ist. Daß aber mit dieser Septime der Dreyklang noch gewöhnlicher auch in den übrigen Stimmen aufgehalten wird, wie bey c), soll an seinem Orte umständlicher erklärt werden. Bey dreystimmiger Begleitung müßte die Quinte wegbleiben d).

§. 152.

Uebungsexempel zu den gewöhnlichsten Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der Dreyklang aufgehalten wird.

A) S. §. 144. a) b) und §. 145. B) S. §. 148. g). C) S §. 145. b)

D) S. §. 145. f) und Anm. E) S. §. 66. F) S. §. 145. b). Das d des Basses kommt hier, als durchgehende Note, nicht in Betrachtung. So auch das folgende Fis G) S. §. 148. i). H) S. §. 94. b). I) S. §. 148. c). K) Ebend. b). Wenn die dazu gesetzten Stimmen kürzere Notengattungen haben, so kann der Generalbaßspieler, statt der vorgeschriebenen halben Taktnoten, im Alte und Tenore ebenfalls jedes Viertel aufs neue angeben. L) S. §. 131. cc). M) S. §. 147. a). N) S. §. 66. O) S. §. 148.



Zweyter Abschnitt.

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Sextenakkord aufgehalten wird.

§. 153.

Vom Nonsexten, oder Sextnonenakkorde.

Dieser Akkord, welcher durch $\frac{9}{6}$ ($\frac{8}{-}$) mit den erforderlichen Versetzungszeichen angedeutet wird, hat außer dem Basse, der None und Sexte, die Terz zur vierten Stimme a). Die None, als Vorhalt der Oktave, muß auch hierbey vorbereitet b) und eine Stufe abwärts aufgelöst werden c). Man hat sodann, bey liegenbleibendem Basse, den durch die None aufgehaltenen Sextenakkord mit der Oktave. Bey dreystimmiger Begleitung müßte die weniger wichtige Terz wegbleiben. Jedoch kommen Akkorde mit

§. 148. a) b). P) S. §. 149. a). Q) S. §. 94. d). R) S. §. 145. S) Hier würden durch das g im Tenore offenbare Quinten entstehen, man wählt also dafür lieber ein kleineres Uebel, nämlich verdeckte Oktaven. (§. 148. f). T) wie bey A). U) S. §. 151. V) S. §. 145. a) b). W) S. §. 131. e), und §. 49. X) Der Aehnlichkeit wegen könnte man auch die Terz im Einklange verdoppeln, und dafür die Oktave weglassen. Y) Weil der so eben vorhergegangene Tonschluß völlig beruhigend d. h. mit der Oktave in der Oberstimme, geendigt worden ist, so kann man bey diesem Anhange die Lage ohne Bedenken verändern, obgleich dadurch am Ende die Quinte oben zu liegen kommt. Uebrigens wird hier die None (g) im Alte vorbereitet. Z) S. §. 150.

mit dergleichen Vorhalten in der galanten Schreibart, worin die dreystimmige Begleitung öfter nöthig wird, als in strenge gearbeiteten Tonstücken, überhaupt nur selten vor.

b) b) c) anstatt:
a)

9 6 | 6 4 3 | 9 6 | 8 – | 6 5 | ✕ | 6 4 3 | 6

Anm. Zwar nimmt man sonst nicht gern die Oktave in der Oberstimme (§. 62. und §. 94. a); allein bey diesem Sextenakkorde läßt sich die gedachte Lage oft gar nicht vermeiden.

§. 154.
($\frac{6}{4}\ \frac{-}{3}$)

Wird die Terz des Sextenakkordes eine Zeit lang durch die Quarte aufgehalten, wie bey a): so entsteht dadurch – wenn man so will – ein dissonirender Quartsextenakkord. In diesem Falle muß nicht nur die verminderte und übermäßige, sondern auch die reine Quarte vorbereitet a), und in die dadurch aufgehaltene Terz aufgelöst werden b). Man verdoppelt bey diesem Akkorde am besten die Sexte a); jedoch wird zuweilen die Oktave gewissermaßen nothwendig c). Bey dreystimmiger Begleitung greift man bloß die Quarte und Sexte zum Basse d).

a) b) anstatt: c) verzögerte Quinten. *) d)

6 4 – 3 | 6 | 4 3 | 6 4 – 3 | 4 3 | 6 4 – 3 | 6 5♮ | 6 4 – 3

*) S. §. 147. Anm. i) und ii).

Anm.

Anm. Diesen, unstreitig dissonirenden, Akkord muß man nicht mit dem eigentlichen Quartsextenakkorde (§ 101. f.) verwechseln. Das sicherste Unterscheidungszeichen für Ungeübte ist die Bezeichnung $\frac{6}{4}\,\frac{-}{3}$ oder $\overset{\frown}{\frac{6}{4}}\,\frac{-}{3}$ anstatt: $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ u. dergl. Der Geübtere wird aber ohnedies fühlen, und aus dem Sitze rc. beurtheilen können, daß hierbey die Quarte nur ein Vorhalt der Terz ist.

§. 155.

Durch die Septime wird zuweilen die Sexte (des Sextenakkordes) aufgehalten. Dies ist gemeiniglich der Fall bey 7 6 über einer und eben derselben Baßnote. Man greift zur Septime die doppelte Terz a), oder die Terz und Oktave b). Folgt 7 6 über Noten im Absteigen mehrmals unmittelbar nach einander, so muß man etwa mit der Oktave c) und doppelten Terz abwechseln d) u. dergl. Die Quinte gehört, genau genommen, nicht zu dieser nur stellvertretenden Septime; überdies können durch die hierbey größtentheils widrige Quinte leicht Fehler entstehen. Sollte sie jedoch aus Gründen nöthig werden, wie dies unter andern in dem Beyspiele e) der Fall ist: so darf man sie wenigstens beym Eintritte der Sexte nicht beybehalten. Sie schreitet alsdann am natürlichsten in die Sexte. Außerdem könnte man sie zur Noth auch herunter in die Terz springen lassen f). Bey dreystimmiger Begleitung wird nur die Septime und Terz zum Basse angegeben g). Uebrigens muß die Septime vorbereitet, und in die Sexte aufgelöst werden a) b). Daß man aber in der freyern Schreibart, vermittelst des unregelmäßigen Durchganges, (§. 38.) zuweilen doch auch die Vorhalte unvorbereitet eintreten läßt, wie unten bey h), ist bereits §. 149 erinnert worden. Bey Stellen in geschwinder Bewegung würde, meines Erachtens, die Bezifferung bey hh) der bey h) vorzuziehen seyn. Denn der Generalbaßspieler soll nur begleiten, aber nicht die Hauptstimme mit allen darin angebrachten Verzierungen spielen. Eben dasselbe gilt auch von dem Beyspiele i), welches ohnedies wohl schwerlich durchaus regelmäßig und zu-

gleich

gleich fließend zu begleiten seyn möchte. Wer aber die Oberstimme bey ii) gegen die vorgeschriebene Melodie i) zu hart fände, der müßte bloß die Terz zur Begleitung wählen.

a) statt: b) c) d) c)

e)*) f) g) h) h) h) h)

hh) i) Moderato.

ii)

*) Der vorhergehenden übermäßigen Quarte wegen wird hierbey die Quinte gewissermaßen nothwendig. (In diesem Falle ist auch die Quinte nur ein Vorhalt der Septe. §. 176. f).

§. 156.

(5 6)

Auch die Quinte kommt zuweilen als ein Vorhalt der Sexte da vor, wo eigentlich der **Sextenakkord** stehen, und sogleich mit dem Basse eintreten sollte a) b); da hingegen in den §. 99. enthaltenen Beyspielen der **Dreyklang** zum Grunde liegt, und die Sexte nur nachschlägt. Im gegenwärtigen Falle wird die stellvertretende Quinte, nachdem sie gehörig vorbereitet worden ist a), in die Sexte aufgelöst b). Eben dieselben Regeln wendet man auf die None (Sekunde) an, wenn durch sie die Decime (Terz) aufgehalten wird, wie bey c) und d).

a) b) anstatt: c) d)

*)

§. 157.

Uebungsexempel zu den Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der **Sextenakkord** aufgehalten wird.

A) B) C) D) E) F) G)

Largo.

*) S. §. 145. Anm. Die Terz des Sextenakkordes mag vielleicht nur selten durch die übermäßige None aufgehalten werden; indeß habe ich

H) I) K) L) M) N)

Dritter Abschnitt.

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Quartsextenakkord aufgehalten wird.

§. 158.
Vom Sextquartnonenakkorde.

Der Quartsextenakkord a) kann ebenfalls auf verschiedene Art aufgehalten werden. Bey b) geschieht dies vermittelst der None. Dadurch entsteht ein **Sextquartnonen- oder Nonquartsextenakkord**, wobey die None vorbereitet c) und in die dadurch aufgehaltene Oktave aufgelöst werden muß d). Uebrigens gilt hernach, mit gehöriger Anwendung, alles das, was vom Quartsextenakkorde gesagt worden ist.

ich doch, vorzüglich in einigen Sinfonien von Hasse und Graun, mehrere Beyspiele von der Art gefunden. Sogar die kleine None kommt, in den erwähnten Sinfonien, als ein Vorhalt der Terz vor, wie oben bey d)

A) S. §. 155. B) Die Fortschreitung der Mittelstimme wird fließender, wenn man zu dem sonst durchgehenden G des Basses die Terz mit angiebt. C) S. §. 148 c) und g) D) S. §. 66. Hier ist die Veränderung der Lage vorzüglich auch der Aehnlichkeit wegen gut. Den Leitton übernimmt der Alt. (§. 35.) E) S. §. 153. F) S. §. 124. c). G) S. §. 147. a). H) S. §. 156. c). I) S. §. 136. a). K) S. §. 156. L) S. §. 145. a). M) S. §. 154. N) S. §. 144.

a) b) c) d) anstatt:

6 9 8 9 8 6
4 6 – 6 – 4
4 – 4 –

§. 159.

$\left(\begin{smallmatrix}7 & 6\\ 4 & -\end{smallmatrix}\right)$

Auf ähnliche Art wird auch die Sexte des Quartsextenakkordes durch die Septime aufgehalten a). In diesem Falle erhält man einen **Quartseptimenakkord**, zu welchem, bey vierstimmiger Begleitung, die Oktave gehört. Die Septime muß vorbereitet b) und in die Sexte aufgelöst werden c).

a) b) c) anstatt:
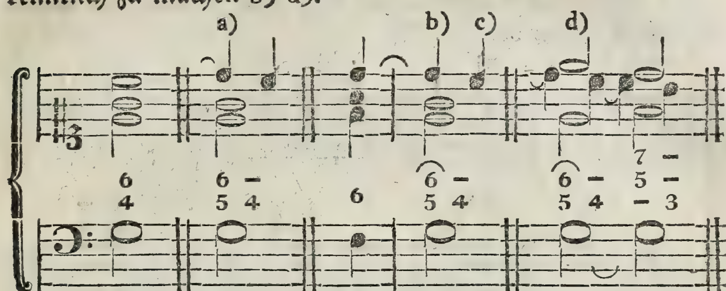
6 7 6 7 6 6
4 4 – 4 – 4

§. 160.

Auch durch die Quinte pflegt man die Quarte des Quartsextenakkordes aufzuhalten a). Zu diesem scheinbaren Quintsextenakkorde gehört nicht die Terz, sondern die Oktave. Allenfalls kann man, wie beym Quartsextenakkorde, auch die Sexte verdoppeln d). Die hierbey nur stellvertretende Quinte muß vorher liegen b), und in die dadurch aufgehaltene Quarte resolviren c). Zwar unterscheidet sich dieser Akkord von dem eigentlichen Quintsextenakkorde (§. 128.) durch die, noch über derselben Baß-

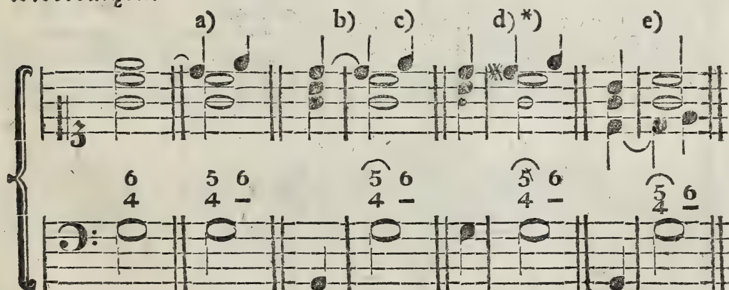
note

note folgende, Ziffer 4; indeß pflegen ihn doch Verschiedene, nicht ohne Grund, durch den oft gedachten Bogen kenntlich zu machen b) d).



§. 161.

Wird die Sexte des Quartsextenakkordes durch die Quinte aufgehalten, wie hier bey a): so muß diese vorzubereitende Quinte b) aufwärts, folglich in die Sexte, fortschreiten c). Auch hierbey wäre der Bogen vielleicht nicht immer überflüssig, damit Ungeübte diesen Akkord nicht etwa mit dem §. 148. f. erwähnten Quartquintenakkorde verwechseln. Wiewohl auch die sogleich folgende Ziffer 6 zum unterscheidenden Merkmale dienen kann. Die Lage mit der Quarte in der Oberstimme e) würde ich bey diesem Akkorde widerrathen.



§. 162.

Endlich wird auch die Quarte des Quartsextenakkordes dann und wann durch die Terz aufgehalten a). Zu die-

*) In der modernen Schreibart.

diesem Akkorde gehört also, bey vierstimmiger Begleitung, die Oktave a) oder die doppelte Sexte d). Die stellvertretende Terz muß vorher liegen b), und sodann eine Stufe aufwärts gehen c).

a) b) c) d)

6 6 – 7 6 – 7 6 –
4 3 4 3 4 3 4

§. 163.

Uebungsexempel zu den Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der **Quartsextenakkord** aufgehalten wird.

Allabreve. A) B) C) D) E)

9 8 6
6 – 5 5♭ 4 3
4 –

F)

6 6 – 5
5 4 ♮ 7

A) S. §. 67. c). Man sieht ohne mein Erinnern, daß dies kein eigentliches, strenge gearbeitetes, Allabreve ist und seyn soll. Ich wählte die-

G) H) K)

I)

L) Poco Adagio. M) N)

Zweyte Abtheilung.

Erster Abschnitt.

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Septimenakkord aufgehalten wird.

§. 164.

Vom Sextseptimenakkorde.

Wenn die Quinte des vollständigen Septimenakkordes a) durch die Sexte aufgehalten wird, wie bey b): so ent-

diese Taktart hier bloß deswegen, damit der Lernende sich daran gewöhne, auch im Allabreve nur die Takttheile zu begleiten. B) S. §. 158. C) S. §. 38. c), und §. 36. D) S. §. 148. E) S. §. 152. die Anmerkung unter K). F) S. §. 160. G) S. §. 162. H) S. §. 121. d) u. f). I) In dieser Taktart sind die Viertel durchgehend. K) S. §. 66. L) S. §. 159. M) S. §. 125. a). N) S. §. 161.

entsteht ein Sextseptimenakkord, zu welchem man die Terz greift b). Die stellvertretende Sexte muß hierbey vorbereitet c) und in die Quinte aufgelöst werden d). Erst über der folgenden (veränderten) Baßnote resolvirt die Septime eine Stufe abwärts e). Diese leztere Bemerkung gilt überhaupt von allen den Dissonanzen, welche zu einem oder dem andern aufgehaltenen Akkorde gehören, folglich bey dem Quintsextenakkorde vorzüglich von der Quinte, beym Terzquartenakkorde von der Terz u. s. w.

a) b) c) d) e) schlechte Lagen:

7 | $\frac{7}{6}$ $\frac{-}{5}$ | $\frac{7}{6}$ $\frac{-}{5}$ | $\frac{7}{6}$ $\frac{-}{5}$ | $\frac{7}{6}$ $\frac{-}{5}$

§. 165.

($\frac{7}{4}$ $\frac{-}{3}$)

Die Terz des Septimenakkordes kann ebenfalls, und zwar durch die Quarte, aufgehalten werden a). Man greift zu diesem **Quartseptimenakkorde**, – welcher nicht mit $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{-}$ (§. 159.) zu verwechseln ist – die Quinte a) c) oder die Oktave f), je nachdem das eine oder das andere Intervall beym Septimenakkorde erforderlich wäre. Nicht die Septime, sondern die Quarte, ist hierbey ein Vorhalt; daher muß hauptsächlich die leztere vorher liegen b) e), und hernach in die dadurch aufgehaltene Terz gehen d) g).

a) b) c) d) e) f) g)

7 | $\frac{7}{4}$ $\frac{-}{3}$ | 6 | $\frac{7}{4}$ $\frac{-}{3}$ | $\frac{7}{4}$ $\frac{-}{3}$

§. 166.

Vom Nonseptimenakkorde.

Wird die Oktave des Septimenakkordes a) durch die None aufgehalten b), so hat man den so genannten Nonseptimen- oder Septimennonenakkord, wozu also die Terz gehört b).*) Bey fünfstimmiger Begleitung kommt noch die Quinte hinzu c). Die None muß auch hierbey vorbereitet d) und eine Stufe abwärts aufgelöst werden e).

§. 167.

Noch wird zuweilen sogar die Septime selbst durch die Sexte aufgehalten a). Diese Sexte muß vorher liegen b) und in die Septime, folglich aufwärts fortschreiten c). Da am gewöhnlichsten nur der Septimenakkord mit der Oktave auf die erwähnte Art aufgehalten wird, so greift man zur Sexte die Terz und Oktave a). Jedoch kann unter andern in dem Beyspiele d), besonders bey getheilter Begleitung, auch die Quinte dazu genommen werden.

*) S. die Anm. zu §. 80. Seite 99. d).

§. 168.

Uebungsexempel zu den Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der **Septimenakkord** aufgehalten wird.

Andantino.

A) B) C) D) E) F)

G) H) I)

K) L) M) N) O)P)

A) S. §. 67. g). B) Da hier durch das näher liegende b im Diskante gegen den Baß, (folglich in den äußersten Stimmen,) ziemlich auffallende verdeckte Oktaven entstehen würden: so ist der Sprung unstreitig besser, als die nicht ganz reine stufenweise Fortschreitung. (§. 60. b) ff.) C) S. §. 166. D) Hier findet b im Tenore, der

Zweyter Abschnitt.

Akkorde mit einem Intervalle, durch welches der Quintsexten- Terzquarten- und Sekundenakkord aufgehalten wird.

§. 169.

Von dem, was §. 164. bis 167. gesagt worden ist, läßt sich die Anwendung leicht auf diejenigen Akkorde machen, durch welche man ein Intervall des Quintsexten- Terzquarten- und Sekundenakkordes aufzuhalten pflegt. Ohne mich also auf eine nähere Erklärung einzulassen, bemerke ich nur, daß in dem Beyspiele a) die Sexte des **Quintsextenakkordes** durch die **Septime**, bey b) die Terz und bey c) die Quinte durch die **Quarte** aufgehalten wird. Die genannten Vorhalte müssen daher gehörig vorbereitet, und auf die bemerkte Art, nämlich in das dadurch aufgehaltene Intervall aufgelöst werden. Sonach schreiten die Septime und Quarte in den Beyspielen a) und b) eine Stufe abwärts fort; da hingegen die Quarte bey c) einen Grad über sich gehen muß. Die dabey befindliche dissonirende Quinte resolvirt, nach §. 164. erst über der folgenden Baßnote.

der Oktaven wegen, nicht statt, und in der Oberstimme nimmt man die Oktave nicht gern, mithin bleibt nur g, oder allenfalls d im Einklange übrig. Der folgende Sprung ist an sich melodisch, und auch in Beziehung auf den ersten Takt gut. E) S. §. 160. F) S. §. 94. d). G) S. §. 164. H) S. §. 52. I) S. §. 167. K) S. §. 165. a) c). L) S. §. 98. a). M) S. §. 148. N) S. §. 166. O) S. §. 128. e) f. P) S. §. 103. a).

*) Bey diesem Akkorde sind die übrigen beyden Lagen nicht wohl zu gebrauchen.

§. 170.

Die Sexte des **Terzquartenakkordes** kann durch die **Septime** a), die Quarte durch die **Quinte** b), die Terz durch die **Sekunde** c), und im fünfstimmigen Satze die Oktave durch die **None** d) aufgehalten werden. Die erforderliche Vorbereitung und Auflösung der genannten Vorhalte ist aus der beygefügten Begleitung zu ersehen.

§. 171.

Bey a) wird die Sexte des **Sekundenakkordes** durch die **Septime**, bey b) die Quarte durch die **Quinte**, und bey c) die Sekunde durch die Terz aufgehalten. Diese nahmhaft gemachten Vorhalte müssen insgesammt vorher liegen, und eine Stufe abwärts fortschreiten.

§. 172.

Uebungsexempel zu den Akkorden mit einem Intervalle, durch welches der **Quintsexten**- **Terzquarten**- und **Sekundenakkord** aufgehalten wird.

Moderato. A) B) C) D) E) F) G)

H) I) K) L)

M) N) O) P)

A) S. §. 171. a). B) Die vorhergehende übermäßige Quarte schreitet eine Stufe aufwärts fort. C) S. §. 95. c). D) S. §. 169. a). E) S. §. 66. a) und d). F) S. §. 170. a). G) S. §. 127. die Anm. unter C) D) E). Den verdeckten Oktaven kann man hierbey nicht wohl ausweichen. H) S. §. 170. c). I) S. §. 171. b). K) Wie bey B). L) S. §. 169. c). M) S. §. 164. N) Allenfalls könnte man die vorhergehende große Terz, in der Mittelstimme, auch abwärts (ins d) gehen lassen. Besser ist aber doch die Verdoppelung im Einklange. O) Der Folge wegen. P) S. §. 169.

Q) R) S) T) U)

V) W)

Siebentes Kapitel.

Von den Akkorden, welche durch die Aufhaltung zweyer Intervalle entstehen.

§. 173.

Bey den Akkorden mit zwey stellvertretenden Intervallen müssen natürlicher Weise auch beyde vorbereitet, und

169. b). Q) S. §. 170. b). R) Weil ein fünfstimmiger Akkord folgt. S) S. §. 170. d). T) S. §. 110. c). Nimmt man aber beym Sextenakkorde über B die doppelte Sexte oder d im Einklange, und überläßt dem Basse die Auflösung der vorhergehenden Terz, so kann das eben nicht zu empfehlende doppelte a hierbey vermieden werden. U) S. §. 171. c). V) S. §. 169. c). W) Durch die sonst bessere doppelte Sexte (b) würden in diesem Falle, gegen das durchgehende es des Basses, Quinten entstehen. (§. 50.)

und über derselben Baßnote, entweder zugleich, oder nach einander, in diejenigen Intervalle aufgelöst werden, welche dadurch aufgehalten wurden. Auch hierbey darf man keinen Vorhalt verdoppeln.

Erster Abschnitt.

Von den Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der Dreyklang aufgehalten wird.

§. 174.

Einer der gebräuchlichsten Akkorde, durch welchen zwey Intervalle (die Terz und Oktave) des Dreyklanges aufgehalten werden, ist der **Quartnonen**- oder **Nonquartenakkord**, wozu noch die Quinte gehört a). Die erforderliche Vorbereitung und Auflösung beyder stellvertretenden Intervalle habe ich bey b) und c) bemerkt. In den Beyspielen d) und e) erfolgt zwar die Auflösung der None und Quarte nicht zugleich, aber doch noch über derselben Baßnote. Bey dreystimmiger Begleitung bleibt die Quinte weg. Daß einige Tonsetzer in der freyern Schreibart die Quarte f), oder wohl beyde Vorhalte, unvorbereitet eintreten lassen g) h), gehört unter die jetzt freylich nicht mehr seltenen Ausnahmen. Besonders ist die Behandlung bey h) sehr frey und eben nicht nachahmungswürdig.

a) b) c) anstatt: d) e)

9 4 | 6 5 | 9 4 8 3 | 6 5 | 9 4 8 3 | 9 4 8 3

 f)

f) anstatt: oder: g)

anstatt: h) anstatt: ohne Vorh.

§. 175.

Außerdem kann der Dreyklang noch auf folgende Art durch zwey Intervalle aufgehalten werden. Bey a) ist sowohl die Septime, als die Quarte, nur ein Vorhalt.*) Die erforderliche Behandlung derselben ergiebt sich aus dem, was ich §. 173. im Allgemeinen darüber gesagt habe, und erhellet ins besondere aus der hier bey a) enthaltenen Begleitung. In dem Beyspiele b) gehört ebenfalls der Dreyklang dahin, wo der Quartsextenakkord vorgehalten wird, folglich müssen beyde Intervalle (die Quarte und Sexte) auf die bemerkte Art wie Dissonanzen behandelt werden.

a)

*) Welche Intervalle eines Akkordes aber statt der Vorhalte eintreten sollten, und folglich dadurch aufgehalten werden, sieht man aus der beygefügten Begleitung. Der Kürze wegen nenne ich also von hier an nur die jedesmaligen Vorhalte.

a) anstatt: b) statt:

§. 176.

Der Sextenakkord durch zwey Intervalle aufgehalten.

Von den Akkorden, durch welche zwey Intervalle des Sextenakkordes aufgehalten werden, kommt vorzüglich der **Nonseptimenakkord** a) unter eigener Benennung vor. Man greift zu $\frac{9}{7}$ die Terz a). Daß aber zuweilen noch die Quinte hinzu kommt, findet man §. 187. bemerkt. In dem Beyspiele b) ist die dreystimmige Begleitung wohl am brauchbarsten, wenn nämlich durch $\frac{7}{4}$ nur der Sextenakkord aufgehalten werden soll. Die Oktave c) thut hierbey nicht die beste Wirkung. Bey d) muß man die None und Quarte, bey e) die None und Quinte, bey f) aber die Septime und Quinte, als stellvertretende Intervalle, vorbereiten und auf die bemerkte Art auflösen. Zur None und Quinte e) und zu $\frac{7}{5}$ f) gehört die Terz. Das von Bach entlehnte Beyspiel g) begleitet man am besten nur dreystimmig. Die Quinte muß in die dadurch aufgehaltene Sexte, die Quarte aber in die Terz fortschreiten.

a) anstatt: b) c)

*) Der Tenor wird fließender, wenn man hierbey die Quinte verdoppelt.

d) e) f) g)

§. 177.

Der Quartsextenakkord durch zwey Intervalle aufgehalten.

Auch der **Quartsextenakkord** wird zuweilen durch zwey Intervalle aufgehalten. Bey a) geschieht dies durch die None und Septime, bey b) durch die Septime und Quinte, bey c) aber durch die Septime und Terz. Die erforderliche Vorbereitung und Auflösung der genannten Intervalle erhellet aus der beygefügten Begleitung. In der galanten Schreibart pflegt man den Quartsextenakkord auch durch die übermäßige Quinte und große Terz aufzuhalten, wie bey d).

a) b) c) d)

§. 178.

Uebungsexempel zu den gewöhnlichsten Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der **Dreyklang**, der **Sexten- und Quartsextenakkord** aufgehalten wird.

Alle-

Allegro.

all' unisono

A) S. §. 67. e). B) S. §. 174. und §. 152. die Bemerkung unter K). C) S. §. 174. f). D) Ebend. E) S. §. 175. b). F) S. §. 176. a). G) S. §. 175. a. H) S. §. 35. Es sollte nämlich die vorhergehende Septime a in gis aufgelöst werden; allein diese Auflösung übernimmt der Baß. I) Bey einem all' unisono greift man in der rechten Hand, ohne Rücksicht des Sprunges, am zweckmäßigsten die dem Basse jedesmal nächstliegende Oktave.

K) L) M) N) O)

po fr

P) Q) R)

po

S) T) U)

fr

§. 26. a). K) S. §. 176. d). L) S. §. 131. c). M) S. §. 174. N) S. §. 175. b). O) Hier iſt die Veränderung der Lage zwar nicht ſchlechterdings nöthig, aber doch der Folge wegen gut (§. 176.*) P) S. §. 176. a). Q) Wollte man hierbey die Oktave in der Oberſtimme vermeiden, und dafür die Sexte a verdoppeln, ſo würde dadurch eine Art von verdecktem Einklange entſtehen, nämlich:

verſetzt:

Eine Verdopplung

und

V) W) X)

6 9 8 6 –5 4 5
5♮ 4♮ 3 4 –3 2 3

Zweyter Abschnitt.

Von den Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der Septimenakkord nebst seinen Versetzungen aufgehalten wird.

§. 179.

Der Septimenakkord wird ungefähr in den hier angegebenen Fällen durch zwey Intervalle aufgehalten. Bey a) geschieht es durch die None und Quarte, bey b) und c) durch die Sexte und Quarte, bey d) aber durch die None und Sexte. Alle die nahmhaft gemachten Intervalle müssen vorbereitet und eine Stufe abwärts aufgelöst werden. Nur bey c) schreiten beyde stellvertretende Intervalle, die Sexte und die Quarte, eine Stufe aufwärts fort. – Bey d) hat man sich vor Quinten zu hüten. In dem Beyspiele e) entsteht, durch die Verzögerung zweyer Intervalle, der bereits §. 97. erwähnte Sextenakkord mit der kleinen Sexte und verminderten Oktave, welche letztere demnach hierbey nur ein Vorhalt der Septime ist.

und Fortschreitung, welche von verschiedenen Tonlehrern verboten wird. R) S. §. 176. b). S) S. §. 177. a). T) Bey ähnlichen so genannten Trugschlüssen verändert man die Lage gewöhnlich vermittelst eines Sprunges, um dadurch die Täuschung desto merklicher zu machen. U) S. §. 177. c). V) S. §. 174. W) S. §. 175. b). X) S. §. 142. c).

(Seite 95. *).

§. 180.

Der **Quintsextenakkord** kann etwa auf die bey a) b) und c) bemerkte Art durch zwey Intervalle aufgehalten werden. Die erforderliche Behandlung dieser Vorhalte ist aus der beygefügten Begleitung zu ersehen; es bedarf also keiner nähern Erklärung hierüber. Bey a) findet, der sonst unvermeidlichen Quinten wegen, nur die vorgeschriebene Lage statt.

§. 181.

Den **Terzquartenakkord** pflegt man durch zwey Intervalle so aufzuhalten, wie hier bey a) b) c) und d). Diese Vorhalte müssen insgesammt eine Stufe abwärts fortschreiten. Bey c) sind nur zwey Lagen brauchbar, weil in den übrigen beyden offenbare Quinten entstehen.

*) Ueber die Bezeichnung mit der 2 hab'e ich mich bereits §. 145. in der Anmerkung erklärt.

§. 182.

Eben so kann auch der Sekundenakkord, wie bey a) b) und c), durch zwey Intervalle aufgehalten werden. Die beygefügte Begleitung mag statt einer nähern Erklärung dienen. In dem Beyspiele c) hat man sich ebenfalls vor Quinten zu hüten.

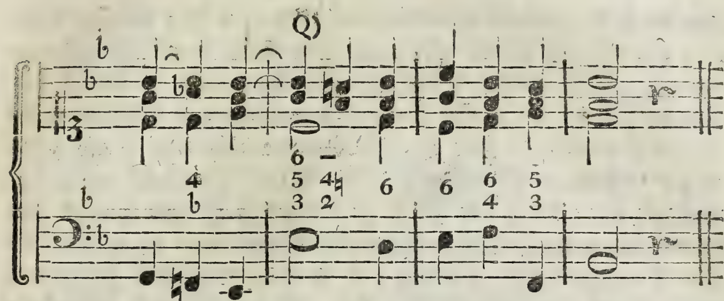
§. 183.

Uebungsexempel zu den Akkorden mit zwey Intervallen, durch welche der Septimenakkord nebst seinen Versetzungen aufgehalten wird.

A) S. §. 179. a). B) S. §. 182. a). C) S. §. 66. *) Der

Vor-

Vorbereitung wegen ist bey diesem Dreyklange so wohl die Terz, als die Quinte, schlechterdings nothwendig; folglich mußte hier auch in dieser Rücksicht die Lage verändert werden. In der Oberstimme ist d vorher schon mehrmals da gewesen, mithin wählt man, der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, hier lieber eine tiefere Lage. D) S. §. 179. c). E) S. §. 83. c), und §. 127 unter B). F) S. §. 179. d). G) S. §. 86. unter b). Da hier nicht förmlich geschlossen werden soll, so kann man die Quinte immerhin, und sogar zweck=



Achtes Kapitel.

Von den Akkorden, die aus drey (oder vier) Vorhalten bestehen.

Erster Abschnitt.

Der Dreyklang durch drey (oder vier) Intervalle aufgehalten.

§. 184.

Einer der gebräuchlichsten Akkorde, vermittelst dessen der Dreyklang, bey vierstimmiger Begleitung, durch drey Intervalle aufgehalten wird, ist der von Bach ꝛc. so genannte **Akkord der großen Septime**: $^{7}_{4}{}_{2}$ oder $^{♮7}_{4}{}_{2}$, $^{♮7}_{4}{}_{2}$, $^{7}_{2}$ ꝛc. welcher aber, nach **Marpurgs** Bemerkung, richtiger ein **Quartnonenakkord mit der großen** Septime heißen würde. Er besteht, außer dem Basse, aus der großen Septime, reinen Quarte (Undecime) und großen None a), die man aber gemeiniglich durch die Ziffer 2 zu bezeichnen, und eine Sekunde zu nennen pflegt. In dem Beyspiele b) entsteht dieser Akkord bloß durch die Verzögerung des

zweckmäßig, in der Oberstimme nehmen. H) S. §. 134. c). I) S. §. 179. b). Daß aber nicht beyde Vorhalte zugleich fortschreiten müssen, ist §. 173. im Allgemeinen erinnert worden. K) S. §. 181. b). L) S. §. 180. c). M) S. §. 172. unter N). N) S. §. 181. d). O) Weil hierbey, nach §. 133. e), die Quarte statt der Terz vorbereitet bleiben muß, so wird der Sprung in der Oberstimme nothwendig. P) S. §. 179. e), und §. 97. d) ff. (Der Alt pausirt bey diesem piano.) Q) S. §. 181. b).

des vorhergehenden Septimenakkordes, daher müssen hierbey natürlicher Weise alle drey Intervalle desselben gelegen haben. Die große Septime schreitet, als Vorhalt der Oktave, oder als große Terz des verzögerten Septimenakkordes, aufwärts fort c), die Quarte aber muß, als noch nicht resolvirte Septime, eine Stufe abwärts aufgelöst werden c). Nur die None (Sekunde) ist bey diesem Akkorde am wenigsten eingeschränkt. Denn auch die gründlichsten Tonsetzer lassen hierbey das so eben erwähnte Intervall nicht selten eine Stufe über sich, in die dadurch aufgehaltene Terz (Decime) gehen d), und §. 185. c) f). Kommt der Quartnonenakkord mit der großen Septime bey liegendem Basse nur im Durchgange vor, wie bey e), so ist keine Vorbereitung möglich. In diesem Falle hat jedes Intervall desselben die Freyheit, aufwärts fortzuschreiten f). Jedoch ist die Quarte, wenn sie in der Oberstimme liegt g), hiervon ausgenommen.

a) b) c) anstatt: d)

statt: e) f) e) f) g) nicht gut:

*) S. die Anmerkung zu §. 145. Um allen Irrthum zu verhüten, muß ich freylich bey diesem Akkorde die nun einmal fast durchgängig gewöhnliche Bezifferung mit der 2 beybehalten.

Anm. Auf der jedesmaligen Tonica entspringt dieser Akkord eigentlich aus dem bey h) angegebenen Septimenakkorde der Dominante. Denn das in dem Beyspiele i) hinzugekommene C des Basses ist — wie man in der Kunstsprache sagt — nur ein untergeschobener Ton, welcher an der Stelle des wahren Grundtones G steht. Daher pflegt man die bey k) l) und m) bemerkten Aufhaltungen auch noch alsdann anzubringen, wenn das durch eine kleinere Note bezeichnete C wirklich hinzu kommt. In diesem Falle ist die unter den Noten befindliche Bezifferung gebräuchlich. — Ich würde zu weit von meinem Zwecke abkommen, wenn ich mich auf eine umständlichere kritische Untersuchung über diesen, hin und wieder ganz unrichtig angebrachten, Akkord einlassen wollte. Mehr Unterricht davon findet man in Marpurgs Schriften. Auch im ersten Bande der musikalischen Realzeitung für das Jahr 1788. ist Seite 10. f. und S. 42. ff. eine ziemlich ausführliche Abhandlung über diesen Akkord enthalten.

h) i) k) anstatt: l) m)

§. 185.

Aus dem folgenden Beyspiele a) sieht man, daß im vierstimmigen Satze statt der None (Sekunde) auch die Quinte bey diesem Akkorde seyn kann. Vorzüglich ist dies bey Tonschlüssen b) oft die bequemste Begleitung, weil sonst der darauf folgende Dreyklang unvollständig gegriffen werden müßte, wie bey c). (§. 184. c). Auch kommt zuweilen, außer den übrigen dazu gehörigen Intervallen, noch die Quinte d) oder die abwärts aufzulösende Sexte e) als fünfte Stimme hinzu. Im vierstimmigen Satze bleibt

auch

auch wohl, statt der Sexte, die Sekunde weg ee). Da hingegen bey dreystimmiger Begleitung nach Umständen nur die Septime und die Sekunde f), oder die Septime und die Quarte g) zum Basse angegeben wird.

a) b) c) d)

e) ee)**) f) g)

*)

§. 186.

Außerdem kann der Dreyklang noch durch $\begin{smallmatrix}9\\6\\4\end{smallmatrix}$ ($\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$) aufgehalten werden a). Daß auch hierbey die None zuweilen eine Stufe aufwärts fortschreiten muß, erhellet aus den bey b) enthaltenen Grundakkorden. Denn so wie hier die große Terz h am natürlichsten einen Grad über sich geht, eben so nöthig ist diese Fortschreitung, wenn die Terz eine Zeit lang retardirt. Die beyden übrigen Vorhalte können ohne Fehler nicht anders, als eine Stufe abwärts, nämlich in die

*) Läßt man hierbey den untergeschobenen Ton des Basses weg, so bleibt ein wirklicher (Stamm=) Septimenakkord, oder (bey veränderter Lage) eine Versetzung desselben übrig.

**) Bey diesem Akkorde (mit der großen Sexte) ist nur die obige Lage brauchbar.

die dadurch aufgehaltenen Intervalle fortschreiten. Daß in dem Beyspiele c) die Sexte, als verzögerte Septime, und die Quarte, als noch nicht resolvirte falsche Quinte, ebenfalls eine Stufe abwärts aufgelöst werden müssen, bedarf keiner weitern Erklärung.

a) b) Quinten: c)

§. 187.

Der **Sextenakkord** kann durch drey oder vier Intervalle so aufgehalten werden, wie bey a) b) und c). Die erforderliche Behandlung derselben ist aus der beygefügten Begleitung zu ersehen. In dem Beyspiele a) können Quinten entstehen, wenn man nicht die Lage vorsichtig wählt.

a) anstatt: b) statt: c)

§. 188.

Eben so pflegt man auch den **Quartsextenakkord** durch drey oder vier Intervalle aufzuhalten, wie bey a) b) und c). Die im vorhergehenden Paragraphen gemach-

te

*) S. §. 145. Anm. g).

te Bemerkung, in Hinsicht der Quinten, gilt auch von dem nachstehenden Beyspiele a). Aus der beygefügten Begleitung sieht man, wie die sämmtlichen, hierbey stellvertretenden, Intervalle fortschreiten müssen.

a) anstatt: b) c)

Zweyter Abschnitt.

Der Septimen-Terzquarten- und Sekundenakkord durch drey Intervalle aufgehalten.

§. 189.

Die genannten Akkorde werden bloß etwa wie hier bey a) b) und c) durch drey Intervalle aufgehalten. Und auch diese ziemlich harten Vorhalte kommen nur sehr selten vor. Sie müssen übrigens auf die in der obern Notenreihe bemerkte Art behandelt werden. In allen drey Beyspielen hat man sich vor Quinten zu hüten.

a) anstatt: b) c)

§. 190.

§. 190.

Uebungsexempel zu den Akkorden mit drey oder vier Intervallen, durch welche die beyden Grundakkorde und ihre Versetzungen aufgehalten werden.

Adagio molto. A) B) C) D)

(Cello) (Bassi)

E) F) G) H) I) K)

ff *mf*

L) M) N) O) O) P) Q)

po

A) S. §. 184. e) f). B) S. §. 145. b). C) S. §. 185. a) b). D) In denjenigen Generalbaßstimmen, welche nicht für den Begleiter allein,

R) S) T) U) V) W)

X) Y) Z)

Aa) Bb) Cc)

allein, sondern zugleich auch für andere Baßspieler bestimmt sind, wird in ähnlichen Fällen gewöhnlich nur dreystimmig begleitet, oder ganz pausirt, bis die übrigen Bässe wieder eintreten, wie oben bey dem Worte *Bassi*. So auch in Partituren, wenn der Generalbaßspieler, während der Baß pausirt, auf den Tenor oder auf die Viole rc. verwiesen worden ist. E) S. §. 186. a). F) S. §. 61. und §. 87. i). G) S. § 131. g). H) S. §. 124. f). I) S. §. 185.

Neuntes Kapitel.

Von den Akkorden, welche durch die Verzögerung des Basses entstehen.

§. 191.

So wie in den begleitenden Stimmen Verzögerungen (Vorhalte) angebracht werden können, eben so liegt auch zuweilen der verzögerte Ton (die Aufhaltung) im Basse selbst. Weil in solchen Fällen die, zum unmittelbar darauf folgenden Basse gehörige, Harmonie in den übrigen Stimmen schon vorausgenommen oder angegeben wird: so pflegt man dergleichen Akkorde überhaupt nur schlechthin **Vorausnahmen (Anticipationen)** zu nennen. (§. 74.) Jedoch kommen einige derselben auch unter eigener Benennung vor.

§. 192.

Vorausgenommener Dreyklang ꝛc.

In dem nachstehenden Beyspiele a) wird der **Dreyklang**, bey b) der **Sextenakkord** und bey c) der **Quartsextenakkord** vorausgenommen (anticipirt.) Da nun bey solchen Vorausnahmen die Verzögerung (oder nach Kirnbergers Ausdruck der **Vorhalt**, die **zufällige Dissonanz** ꝛc.) im Basse enthalten ist, so muß, außer den §. 194. zu bestim-

§. 185. d). K) S. §. 184. e) f). L) S. §. 188. a). M) S. §. 165. N) S. §. 186. a), und §. 145. Anm. O) S. §. 155. g). P) S. §. 185. g). Q) Ebend. f). R) Ueber einem liegenden Basse kommt die Sekunde, besonders in den Mittelstimmen, sehr häufig auf die obige Art nur im Durchgange vor. S) Ich besorge nicht, daß man diese in einer höhern Lage wiederholte Quinte (im Diskante gegen den Baß) fehlerhaft finden werde. (§. 43. Anm. k). T) S. §. 186. c). U) S. §. 131. g). V) S. §. 187. c). W) S. §. 136. i) X) S. §. 185. e). So gebraucht unter andern auch Bach diese Harmonie. (S. dessen Versuch ꝛc. Seite 152.) Y) S. §. 189. c). Z) Durch die näher liegende Oktave in der Oberstimme würden auffallende verdeckte Oktaven entstehen. Aa) S. §. 184. Anm. i). Bb) Ebend. k). Cc) S. §. 185. d).

stimmenden Fällen, auch der Baß selbst vorher liegen, und in den dadurch aufgehaltenen Ton, nämlich eine Stufe abwärts, aufgelöst werden. Der Generalbaßspieler hat also diese Akkorde nur so zu nehmen, wie sie ohne die gedachte Verzögerung im Basse genommen werden müßten, damit keine an sich schon unerlaubten Fortschreitungen z. B. Oktaven, Quinten, unmelodische Sprünge ɪc. entstehen.

a) anstatt: b) anstatt: oder:

b) anstatt: c) anstatt:

Der vorausgenommene Sextenakkord in den Beyspielen b) ist unter der besondern Benennung **Sekundquintenakkord** bekannt. Beyde Intervalle ($\frac{5}{2}$) können, wie beym Sextenakkorde die Sexte und Terz, unter gehöriger Ein-

*) So bezeichnet man zwar diesen Sekundquartseptimen- nicht Nonquartseptimenakkord; allein in der Anmerkung zu §. 38. ist bereits erinnert worden, daß zur Bezeichnung der vorausgenommenen Akkorde, besonders derer, die im Wechselgange vorkommen (§. 194.) ein schräger Strich schicklicher sey, als die außerdem dazu erforderlichen Ziffern. Ich würde daher die unter den Noten bemerkte Bezeichnung der obigen, etwas zweydeutigen, Bezifferung bey a) ɪc. vorziehen.

Einschränkung (§. 92.) ohne Bedenken verdoppelt werden; nur die Oktave des Basses findet hierbey auf keinen Fall statt. Denn außer daß an sich keine Dissonanz verdoppelt werden darf, würden dadurch noch überdies fehlerhafte Oktaven entstehen, weil man die verdoppelte Dissonanz auch in der begleitenden Stimme auflösen müßte, wie unten bey d). Uebrigens wird allerdings zuweilen der Baß durch die (gemeiniglich tiefere) Oktave verstärkt e); allein diese Verstärkung ist nicht als eine besondere Stimme, sondern ungefähr wie der Violon ꝛc. bey einer Instrumentalmusik anzusehen. Auch bringt die gedachte Verstärkung des Basses eine ganz andere Wirkung hervor, als wenn dieselbe Dissonanz in der Mittel- oder Oberstimme verdoppelt wird. Hiervon kann man sich sogleich durch die nachstehenden Beyspiele d) und e) überzeugen.

d) fehlerh. noch schlechter: e) erlaubt: fehlerhafte Verdoppelung.

§. 193.

Vorausgenommener Septimenakkord ꝛc.

Bey a) wird der Septimen- bey b) der Quintsexten- und bey c) der Terzquartenakkord in den begleitenden Stimmen vorausgenommen. Auch diese Akkorde behandelt man so, wie sie ohne die Verzögerung des Basses, nämlich als wirkliche Septimen- Quintsexten- und Terzquartenakkorde, behandelt werden müßten. Folglich wird bey a), außer dem Basse, die Sexte, als Septime des vorausgenommenen Septimenakkordes, bey b) die Quarte (oder an deren Stelle die Quinte) und bey c) die Sekunde

(oder dafür die Terz) vorbereitet u. s. w. Einige Tonsetzer haben es versucht, die bey a) b) und c) anticipirten Akkorde, auf die in der obern Notenreihe bey aa) bb) und cc) bemerkte Art, auch noch in einer oder der andern begleitenden Stimme aufzuhalten.

aa) anstatt: bb) cc)

a) b) c)

anstatt:

Den bey b) vorausgenommenen Quintsextenakkord pflegt man, nach seinen Bestandtheilen, den **Sekundquartquintenakkord** zu nennen, so wie auch die Harmonie bey c) in einigen Lehrbüchern unter der eigenen Benennung **Sekundterzakkord** vorkommt.

§. 194.

Wenn in den beyden vorhergehenden Paragraphen gesagt wurde, daß bey den anticipirten Akkorden der Baß gelegen haben müsse ꝛc. so sind jedoch hiervon diejenigen Fälle ausgenommen, wo solche Akkorde vermittelst des unregelmäßigen Durchganges (im Wechselgange) angebracht werden, wie in den nachstehenden Beyspielen a) und b). Gute Tonsetzer erlauben sich aber dergleichen Vorausnahmen gewöhnlich nur in ziemlich geschwinder Bewegung.*)

In-

*) Verschiedene, besonders ältere, Tonlehrer schränken den Gebrauch dieses unregelmäßigen Durchganges bloß auf die schlechten Takttheile ein. S. Heinichens Anweisung ꝛc. Seite 941. f.

Indeß bringen freylich mehrere unserer neuern Komponisten die bey c) vorkommenden Durchgänge des Basses in Sinfonien u. dgl. zuweilen so ausgedehnt an, wie bey d) und e). Statt der weit bequemer zu übersehenden Querstriche würden diese, auf den harmonischen Dreyklang ꝛc. gegründeten, Sätze (oder vielmehr auf- und absteigenden Tonleitern) die unter den Noten enthaltene Bezifferung voraus setzen.

d) e)

3

§. 195.

Dies sind nun wohl beynahe alle, oder doch die meisten bis jetzt gebräuchlichen Akkorde, deren erforderliche Behandlung ich in möglichster Kürze zu bestimmen suchte. Nur alsdann, wenn der Baß, besonders vor dem Schlusse eines Tonstückes, die Dominante oder die Tonica mehrere Takte hindurch aushält, während in den übrigen Stimmen mancherley kontrapunktische Künste, angebracht und gleichsam auf einen Punkt zusammen gedrängt werden, das heißt mit Einem Worte: bey so genannten **Orgelpunkten** dürften vielleicht noch einige Akkorde oder Zusammenklänge vorkommen, die – vom Basse abgezählt – zum Theil eine eigene, außerdem nicht gewöhnliche, Bezifferung erfordern, wie in diesen Beyspielen.

No. I. a) Eberlin.

b)

c)

No. 2. E. Bach.

a) b) c) ꝛc.

No. 3.

a) b) c)

Läßt man hierbey den liegenden (untergeschobenen) Baß bey c) weg, und beziffert dafür die, in der zweyten Notenreihe enthaltene, tiefste Mittelstimme b): so sieht man, daß ein solches harmonisches Gewebe – oder wie man es etwa nennen will – größtentheils aus ganz gewöhnlichen Akkorden besteht. Wer nicht Geschicklichkeit genug hat, in ähnlichen Fällen die bezeichneten Harmonien mit

mit anzugeben, der kann allenfalls nur tasto solo spielen, oder den Baß (durch die tiefere Oktave) verdoppeln, und wenn der Ton nicht mehr zu hören ist, die Taste beym Eintritt eines Taktes wieder anschlagen. Viele Orgelpunkte werden ohnedies nicht beziffert, weil es doch nicht möglich seyn würde, sie durchgängig, und ohne Fehler, zu begleiten.

Zehntes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Von der Begleitung überhaupt, in so fern man dabey auf gewisse Nebenumstände Rücksicht zu nehmen hat.

Wer mit der nöthigen Fertigkeit die, in allen den vorhergehenden Kapiteln enthaltenen, allgemeinen und besondern Regeln ꝛc. gehörig befolgt, der spielt zwar den Generalbaß richtig; aber noch nicht geschmackvoll. Man muß daher zugleich mit Diskretion begleiten, und auch an seinem Theile den Charakter des Tonstückes nach Möglichkeit darzustellen suchen, wenn man nicht bloß ein steifer, schulgerechter Generalbaßspieler seyn will. — Hierüber wäre nun freylich sehr viel zu sagen; ich muß es aber in diesem, zunächst für Anfänger bestimmten, Auszuge nur bey einigen Winken bewenden lassen. Der Lehrer wird dem fähigern Lernenden bey vorkommenden Fällen mehr Unterricht über diesen so wichtigen Gegenstand ertheilen.

§. 196.

Außer dem, was bereits §. 61. über die jedesmal zu wählende mehr- oder wenigerstimmige Begleitung im Allgemeinen gesagt worden ist, bemerke ich hier noch ins besondere, daß man bey stark besetzten Tonstücken, bey einzelnen

leb-

lebhaft vorzutragenden Stellen, bey plötzlichen Ausweichungen und Uebergängen in weit entfernte Töne ꝛc. größtentheils, auch außer dem angedeuteten forte und fortissimo, die zum Grunde liegende Harmonie vielstimmig anzugeben hat. Tonstücke und einzelne Gedanken von sanftem, traurigem ꝛc. Charakter setzen gemeiniglich eine wenigerstimmige Begleitung voraus, wenn auch das piano oder pianissimo nicht besonders angemerkt seyn sollte. Ueberhaupt darf man nicht glauben, daß bey der gewöhnlichen vierstimmigen Begleitung jede einzelne Stelle durchaus nicht mehr oder weniger, als vier Stimmen erfordere. Oft hat der Generalbaßspieler, den obigen Bemerkungen zu Folge, von selbst eine mehr- oder wenigerstimmige Begleitung zu wählen.*) Besonders muß man bey schnell abwechselndem forte und piano die Anzahl der Stimmen sogleich vermehren und wieder vermindern a). Nur dürfen bey schwacher Begleitung — einige §. 96. h) und §. 105. e) nahmhaft gemachte Fälle etwa abgerechnet — nicht die Hauptintervalle eines Akkordes weggelassen, oder beym fortissimo die Dissonanzen verdoppelt werden. (§. 55. Anm.) Beym crescendo und bey zunehmenden heftigen Affekten ꝛc. verstärkt man die Begleitung nur nach und nach b), da hingegen beym diminuendo u. dgl. die Anzahl der Stimmen allmählich vermindert wird c).

a) **) oder:

6
5♮ 5♮

f. p. *f. p.* *ff. p. mf. ff. p. mf.*

*) „Ein Accompagnist muß (hören, und) jedem Stücke, welches er begleitet, mit dem rechten Vortrage die ihm zukommende Harmonie, „und zwar in der gehörigen Stärke und Weite, gleichsam anpassen" schreibt der um die bessere Begleitung so sehr verdiente Bach.

**) Nach Umständen kann man das zweyte und vierte Viertel bey ähnlichen Stellen auch wohl ganz ohne Begleitung hingehen lassen. (§. 199.)

b) b) b) b) c) c) c)

t. f. 3

pp. *crescendo* *ff.* *diminuendo*

Anm. Es versteht sich, daß diese Vermehrung und Verminderung der Stimmen hauptsächlich auf solchen Instrumenten nöthig ist, worauf man gar nicht, oder doch nicht sogleich und merklich genug, mit forte und piano abwechseln kann z. B. auf der Orgel, auf dem Flügel u. dgl. m. Denn auf einem guten, in dieser Rücksicht unstreitig weit zweckmäßigern, Fortepiano oder auf dem Klaviere ꝛc. ist bekanntlich durch einen stärkern oder schwächern Anschlag der Tasten, auch ohne jenes Hülfsmittel, eine merklich stärkere oder schwächere Begleitung möglich.*) Indeß würde ich doch, selbst auf den nur eben genannten Instrumenten, in solchen Fällen die Vermehrung und Verminderung der Stimmen anrathen.
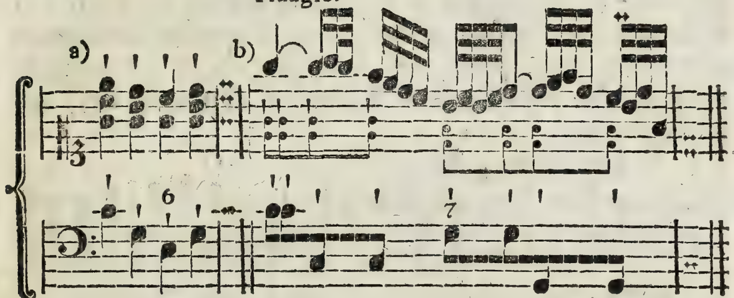
§. 197.

Ueberhaupt genommen werden auch bey dem Generalbaßspielen die Töne nach ihrer Geltung ausgehalten; allein wenn der Komponist gewisse Gedanken auf den übrigen Instrumenten abgestoßen vortragen läßt a), oder wenn auch nur die begleitenden Instrumentisten allein bey Solostellen ꝛc. kurz anzugebende Töne haben b), so muß der Generalbaßspieler natürlicher Weise ebenfalls dieselbe Spielart wählen. Auch kann man bey dergleichen einzelnen, sehr schwach vorzutragenden Stellen z. B. in Arien von traurigem oder sehr sanftem ꝛc. Charakter ganz pausiren,**) vorzüglich wenn das Instrument einen etwas starken

*) Zwar kann auf dem Flügel, vermittelst eines gemäßigten ꝛc. Anschlages, der Ton in Ansehung der Stärke ebenfalls modificirt werden; aber nicht in einem so merklichen Grade, als auf dem Fortepiano.

**) Wenn nämlich nicht etwa auch in den übrigen Stimmen zu gleicher Zeit Pausen vorgeschrieben sind, wie sich dies zuweilen in Arien, Konzerten u. dgl. während der Solostellen ereignet. In solchen Fällen würde der Generalbaßspieler freylich sehr zur Unzeit pausiren.

ken Klang hat. Denn nie muß der Begleiter die wichtigern Stimmen verdunkeln oder gleichsam überstimmen. Die Begleitung der mit pizzicato bezeichneten Stellen überläßt man ebenfalls gewöhnlich den Instrumentisten allein, oder man giebt dabey die Töne nur abgestoßen (staccato) an. Uebrigens wird auch das Pausiren zuweilen durch *senza Organo* (ohne Orgel,) *senza Cembalo* (ohne Flügel) ꝛc. ausdrücklich angedeutet.



§. 198.

Ueber die zu wählende Lage, in Absicht auf Höhe und Tiefe, ist §. 64. im Allgemeinen das Nöthigste erinnert worden. Der Generalbaßspieler soll nämlich die jedesmalige Hauptstimme wenigstens nicht übersteigen. Ja man läßt sogar die begleitende Oberstimme, wenn es vermieden werden kann, nicht gern mit der dazu gesetzten Hauptstimme im Einklange gehen. Sonach wäre die Begleitung bey a) in dieser Hinsicht schon zu hoch. Dagegen darf man eine Baß- oder Tenorstimme, so wie den Fagott, das Violoncell ꝛc. in verschiedenen Fällen eine ganze Oktave höher begleiten*), weil nämlich z. B. das eingestrichene c, von einem Baß-

*) Dies wird zwar in mehreren guten Lehrbüchern ohne Einschränkung verboten; allein dessen ungeachtet sehe ich nicht, wie man es z. B. in den, für einen Bassisten bestimmten, Recitativen immer vermeiden könne. Denn bekanntlich hat der Bassist die mehresten Töne in der so genannten kleinen oder ungestrichenen Oktave zu singen. Wie tief würde aber der Generalbaßspieler mit den begleitenden Mittelstimmen kommen, wenn es durchaus nicht erlaubt wäre, die tie-

Bassisten gesungen, auf Klavierinstrumenten ꝛc. in so fern für das zweygestrichene c angenommen wird. Folglich kann man zu dem bey b) enthaltenen Takte, wenn es die Umstände erfordern, allenfalls die beygefügte Begleitung wählen bb). Bey gewissen Stellen, wo z. E. der Komponist zwischen dem Basse und den übrigen Stimmen eine beträchtliche Lücke gelassen hat ꝛc. ist es von guter Wirkung, wenn man die Hauptstimmen eine Oktave tiefer begleitet, wie bey c) u. cc). Uebrigens werden Tonstücke von munterm, freudigem, lebhaftem ꝛc. Charakter im Ganzen genommen mehr hoch, als tief; Stücke von traurigem, ernsthaftem, feyerlichem ꝛc. Charakter aber mehr tief, als hoch, begleitet.

§. 199.

Wie oft der Begleiter die Harmonie anzugeben hat, ist bereits §. 67. gelehrt worden. Indeß muß man doch auch in dieser Rücksicht hören, was etwa den jedesmaligen Umständen angemessen ist. Es können nämlich Stellen vorkommen, wo ein öfter wiederholtes Anschlagen sehr zweck-

tiefern Singstimmen eine Oktave höher zu begleiten. Man denke sich nur das ungestrichene d in der Singstimme, und unter diesem d noch irgend einen Akkord zur Begleitung!

*) Daß diese Oktaven (gegen die beygefügten Hauptstimmen) nicht zu den fehlerhaften gehören, habe ich §. 45. b) bemerkt.

zweckwidrig seyn würde. Hätten z. E. die übrigen Instrumentisten in dem nachstehenden Beyspiele a) das zweyte und vierte Viertel zu pausiren, so würde der Generalbaßspieler nicht die beygefügte Begleitung wählen dürfen. Ueberhaupt wäre in dieser Hinsicht – wenn eins von beyden seyn müßte – zu wenig größtentheils doch immer noch besser, als zu viel. Denn die Recitative, und außerdem etwa nur noch wenige Stellen abgerechnet, ist die zum Grunde liegende Harmonie ohnedies schon unter die Singstimmen und Instrumente vertheilt; folglich hat der Generalbaßspieler die Harmonie nur zu verstärken. Diese Verstärkung ist aber nicht immer gleich nothwendig, sondern hin und wieder ganz entbehrlich, oder – wenn das Instrument, worauf man begleitet, einen durchdringenden Klang hat – der sonst guten Wirkung mancher Stellen wohl gar nachtheilig. Indeß treten auch Fälle ein, wo ein öfter wiederholtes Angeben der Akkorde zur abgezielten Wirkung ungemein viel beyträgt. Von dieser Art sind unter andern die hier bey b) enthaltenen Takte.

a) Violinen ꝛc. b) con fuoco.

Begleit. nicht gut: gut:

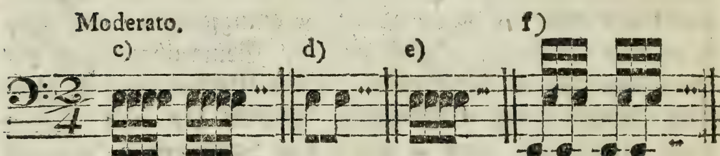
Allegro. 6 4 5 3 6 6 5♮ 6 4

*)

Bey

*) In ähnlichen Fällen würde, dünkt mich, durch das §. 27. empfohlne, und in diesem Auszuge öfter gebrauchte, Warnungszeichen dem unzeitigen Anschlagen am sichersten vorgebeugt werden.

Bey dieser Gelegenheit merke ich mit an, daß man von mehreren kurzen Noten, die einen und eben denselben Ton bezeichnen, wie unten bey c), auch im Basse bloß die Taktglieder d), oder höchstens nur die guten Noten mit spielt e). Außerdem könnte man diese so genannten Trommelbässe etwa so abändern, wie bey f). Denn nicht zunächst für den Generalbaßspieler schrieb der Tonsetzer solche Figuren nieder; man verändert sie daher so, wie sie auf Klavierinstrumenten heraus zu bringen sind.



§. 200.

Um die Mitspielenden im Takte und in der angenommenen Bewegung zu erhalten, kann man vorzüglich alsdann, wenn etwa geeilt wird, oder bey gewissen schwer einzutheilenden Stellen a) ꝛc. die erste Baßnote eines Taktes durch die tiefere Oktave verstärken. Haben, außer dem Basse, alle Stimmen synkopirte Noten, wie bey b), so verdoppele man immer jede, folglich auch die zweyte ꝛc. Baßnote c). Besonders ist bey kurzen Pausen im Basse d) oder in den übrigen dazu gesetzten Stimmen e) ein kräftiger Anschlag der Tasten, und die mehrstimmige Begleitung, sehr anzurathen. Bey der jetzt ziemlich gewöhnlichen Setzart f), wobey auf dem guten Takttheile in allen Stimmen Pausen vorgeschrieben sind, kann der Generalbaßspieler sogar durch vorläufiges Angeben der Akkorde, wie bey g) oder gg), der sehr zu besorgenden Unordnung im Takte vorbeugen. Indeß würde ich dieses Vorausangeben der Harmonie doch nur dem einsichtsvollern Begleiter, und zwar unter gehöriger Einschränkung, zulassen. – Die Stellen bey h) begleitet man so, wie bey hh) oder i).

a)

a) b) d) e)

5♭ 6 6 6 5♮

c) c)

e) f) Singstimme. g)

Violinen. Generalbaßbegl.

7 7

gg) hh) i)

h) 7 6 6 5 6 6 5

§. 201.

Außer den im vorhergehenden Paragraphen gedachten Fällen ist unter andern ein fester, nachdrücklicher Anschlag vorzüglich auch bey den ersten Noten (Takttheilen) nach einer verzierten Fermate c) und Kadenz f) sehr nothwendig,

damit die übrigen Mitspielenden desto sicherer einfallen können. Während der willkührlichen Verzierung der Fermate pausirt man bis zur letzten Note. Mit dieser wird der vorgeschriebene Dreyklang gemeiniglich nur schwach angegeben b), wenn nämlich mit der letzten Note eine andere Harmonie eintritt, wie in dem nachstehenden Beyspiele a). Daß aber der Generalbaßspieler nach einer verzierten Kadenz, während des Schlußtrillers mit dem Dreyklange oder Septimenakkorde größtentheils allein (ohne die übrigen begleitenden Instrumentisten) einfällt e), und alsdann so lange wartet, bis der Nachschlag des Trillers beynahe vorüber ist, kann ich wohl als bekannt voraussetzen.

Singstimme: a) Verzierung der Fermate:

Begleitung: b) c)

6 4 5 3 po fr 6 5

*)

d) Schluß der Kadenz.

tr

e) f)

6 5 6 4 5 3 ff 6

fr *)

*) Auch selbst beym piano giebt man diesen Akkord verhältnißmäßig

mit

§. 202.

Der Begleiter – wenigstens der angehende – darf sich nie erlauben, willkührliche Verzierungen u. dgl anzubringen. Die schmuckloseste (simpelste) Begleitung ist größtentheils die beste. Sogar ein Harpeggio kann in gewissen Fällen sehr zweckwidrig seyn. Nur der vollendete Meister weiß am gehörigen Orte ein Tonstück durch kleine Zusätze 2c. zu heben, ohne jedoch die Hauptstimme dadurch zu verdunkeln, und ohne die ihm angewiesenen Grenzen zu überschreiten.

(Verschiedene sehr gute Bemerkungen, welche hauptsächlich die bessere Begleitung zum Endzwecke haben, findet man in Quantzens Versuch einer Anweisung die Flöte zu spielen, Seite 223. — 238. Bachs Versuch ist in dieser Absicht schon oben, als unentbehrlich, empfohlen worden.)

Zweyter Abschnitt.
Von der Begleitung des Recitatives.

§. 203.

Das Recitativ weicht von den mehresten übrigen Tonstücken so merklich ab, daß in Absicht auf die Begleitung desselben einige besondere Regeln nöthig sind. Hier folgt das, was etwa vorzüglich darüber angemerkt zu werden verdient.

§. 204.

Da sich der Sänger beym Recitative – wenige *a tempo* und *arioso* überschriebene Stellen ausgenommen – nicht an den Takt bindet: so muß der Begleiter vor allen Dingen die beygefügte Singstimme sorgfältig nachlesen, damit er jedesmal zu rechter Zeit einfallen könne. Bey leicht zu treffenden Intervallen giebt man die Akkorde genau mit der dazu bestimmten Note des Sängers an. Kommen aber in der Singstimme schwer zu treffende Intervalle, oder überhaupt ungewöhnliche Harmonien und plötzliche

mit Nachdruck an, besonders wenn der Baß zuerst eintritt (vorschlägt.) So auch nach einer Generalpause.

Ausweichungen in entfernte Töne vor: so kann der Generalbaßspieler, zur Erleichterung für den Sänger, immer ein wenig (d. h. ungefähr ein Achtel) zu früh einfallen, besonders wenn etwa der Singende nicht vollkommen tonfest (kein sicherer Treffer) ist. Uebrigens enthalte man sich ja, jeden Ton des Sängers mit zu spielen, oder durch unzeitiges Einhelfen wohl gar schon im voraus anzugeben, wie man zuweilen dergleichen musikalischen Unsinn hört. —

§. 205.

Eine andere, ebenfalls nicht unbedeutende, Erleichterung für den Sänger ist es, wenn man das schwer zu treffende Intervall, hauptsächlich beym Anfange einer Periode, oder nach einem kleinern Ruhepunkte rc. in der **Oberstimme** nimmt, wie bey a) und b). Kann dies, einer nöthigen Auflösung wegen, oder aus andern Ursachen, nicht geschehen, so läßt man etwa das erwähnte Intervall, vermittelst eines Harpeggios, zuletzt hören c), oder man hält einen solchen Ton länger aus, als die übrigen Intervalle, man giebt ihn nochmals allein an u. dgl.
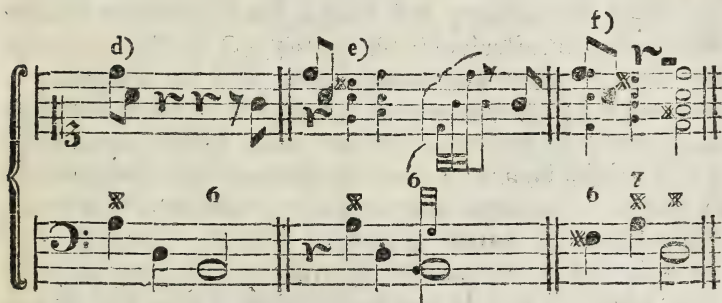
a) Singstime: a)

Begleitung:

Singstimme: b) c)

Begleit.

Anm. Sollte bey Tonschlüssen ꝛc. der Baß so untergelegt seyn, wie hier bey d), so wartet man dessen ungeachtet gewöhnlich, bis der Sänger seinen Satz völlig vorgetragen hat e). Jedoch kann man in dem Beyspiele f) nach Umständen noch während des Singens einfallen, weil hier beyde Töne des Sängers zu der vorgeschriebenen Harmonie gehören, welches bey d) nicht der Fall ist. Von diesen zwey Beyspielen läßt sich die Anwendung leicht auf mehrere von der Art machen.



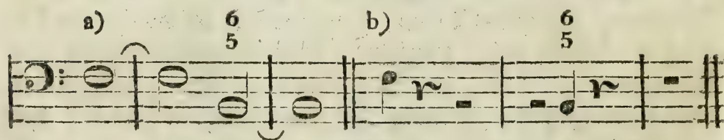
§. 206.

Verschiedener Ursachen, unter andern auch der nöthigen Abwechselung wegen, pflegt man bey den Recitativen die Intervalle der bezeichneten Akkorde nicht immer zugleich, sondern nach einander (gebrochen) anzugeben. Beym Ausdrucke munterer Empfindungen bricht man jedoch die Harmonie mehr oder weniger geschwind, bey Stellen von sanftem, traurigem ꝛc. Charakter aber mehr oder weniger langsam, je nachdem es dem jedesmaligen Grade der Empfindung oder dem Inhalte angemessen ist. Bey feurig, kühn, mit Wuth, Trotz ꝛc. vorzutragenden Stellen muß zwar die Harmonie vielstimmig seyn, jedoch würde ich die Akkorde in solchen Fällen nicht brechen. Wie denn überhaupt eine Warnung vor dem, in Recitativen so sehr gewöhnlichen und überhäuften, oft ganz zur Unzeit angebrachten, den Zuhörer und Sänger störenden ꝛc. Harpeggiren hier wohl nicht am unrechten Orte stehen dürfte. Denn unstreitig harpeggirt mancher Begleiter bloß deswegen unaufhörlich, weil er glaubt, in Recitativen müsse man jeden Akkord bre-

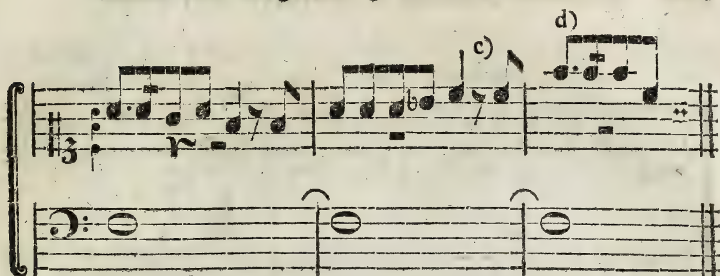
brechen *) – Auch darf das Harpeggio, selbst da, wo es zweckmäßig ist, nicht immer auf einerley Art angebracht werden. Bald bricht man einen Akkord nur einmal, bald in verschiedenen Figuren mehrmals hinauf und herunter.

§. 207.

Zur Bezeichnung des Basses bey Recitativen bedient man sich zwar gewöhnlich nur ganzer und halber Taktnoten wie bey a); allein dessen ungeachtet hält der Begleiter – besonders auf so genanntem Pfeifwerke – die Töne nicht nach der vorgeschriebenen Geltung aus, sondern man hebt, größtentheils bald nach dem Anschlagen des jedesmaligen Akkordes, die Finger von den Tasten, und pausirt so lange, bis wieder eine andere Harmonie eintritt. Folglich trägt man die bey a) enthaltenen Noten, des Bogens ungeachtet, im Basse und in den begleitenden Stimmen, so vor, wie bey b). Sollen aber die Töne ununterbrochen ausgehalten werden, so pflegt man diesen Vortrag, wie bekannt, durch das Wort tenuto (ten.) ausdrücklich zu bestimmen. In solchen Fällen ist das Brechen der Akkorde auf besaiteten Klavierinstrumenten zuweilen nothwendig. Wird eine Harmonie sehr lange beybehalten, so kann der Begleiter, auch außer dem tenuto, etwa bey Einschnitten während der Pausen c), oder zu den wichtigsten Noten des Sängers d) rc. den Akkord in der jedesmal schicklichen Lage schwach oder gebrochen wieder angeben, weil sonst dergleichen Stellen allzu leer ausfallen würden.

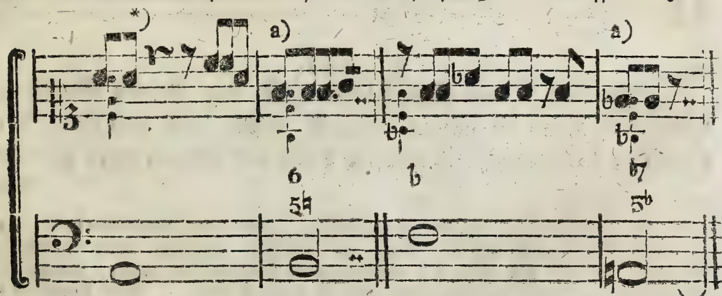


*) Zu diesem Mißbrauche mögen wohl hauptsächlich einige, zwar sehr bekannte, aber höchst elende Lehrbücher, (in welchen das Harpeggiren ohne alle Einschränkung angerathen wird,) das meiste beygetragen haben. Bach hingegen zeichnet mehrere Fälle aus, wo das Brechen schlechterdings nicht statt findet. S. dessen Versuch rc. Seite 314. 316. f.



§. 208.

In Rücksicht der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen wird es beym Recitative überhaupt so strenge nicht genommen, als bey andern Tonstücken. Ueberdies weicht der Komponist zuweilen plötzlich in die entferntesten Töne aus, wobey entweder gar keine Vorbereitung möglich ist a), oder die man doch, des Sängers wegen, (§. 205.) allenfalls übergehen kann, und oft – um ein größeres Uebel zu verhindern – wirklich übergehen muß b). Eben dies gilt auch von der sonst erforderlichen Auflösung. Denn sehr häufig ist man genöthigt, die vorige Lage zu verlassen, und also die Auflösung der Dissonanz in eine andere Stimme zu verlegen, um bey schwer zu treffenden Intervallen den Sänger gehörig unterstützen zu können c). Aber auch außerdem sind im Recitative vorzüglich die §. 35. erwähnten Verwechseiungen der Auflösung sehr gewöhnlich. So übernimmt z. E. bey d) der Baß, bey e) aber eine Mittelstimme, die Auflösung der Dissonanz.



*) Ich entlehne hier absichtlich verschiedene Beyspiele aus bekannten Singstücken.

b) *)

(§. 129. Anm.)

b) c)

(§. 49.)

d) e)

§. 209.

Da der Generalbaßspieler fast bey keiner Gattung von Tonstücken so genau bemerkt wird, als bey dem Recitative; da hierbey ein großer Theil der bessern oder schlechtern

*) Bey diesem sehr schwer zu treffenden Tone kann man allenfalls den vorgeschriebenen Akkord mehr als einmal angeben oder brechen, und sodann die bey +) bezeichneten beyden Intervalle, welche in der Singstimme folgen, noch einzeln nachschlagen. Wer durch das tiefere (eingeschlossene) e, auch beym Harpeggiren, Oktaven zu machen glaubt, der läßt dieses e weg, und begleitet nur vierstimmig.

tern Wirkung von ihm abhängt; da er es dem Sänger ungemein erleichtern, aber auch sehr erschweren kann u. dgl: so muß man in den Recitativen vorzüglich geschmackvoll, mit Ausdruck und Diskretion begleiten. Es ist daher nicht genug, daß der Generalbaßspieler den Sänger unterstütze, und selbst alles mit empfinde, sondern auch Andere muß er in der jedesmal herrschenden Empfindung zu erhalten suchen. Wie dies möglich ist, dürfte in einer schriftlichen Anweisung, wäre sie auch noch so vollständig, wohl schwerlich vollkommen befriedigend gelehrt werden können. Ich bemerke daher nur im Allgemeinen, daß zum Ausdrucke angenehmer, sanfter rc. Empfindungen, auch ohne beygefügtes piano, eine mehr oder weniger schwache Begleitung erfordert wird, da hingegen die Darstellung heftiger, feuriger rc Affecten eine, dem jedesmaligen Grade der Leidenschaft angemessene, starke (vielstimmige) Begleitung voraussetzt. Bey einzelnen Stellen, oder bey ganzen Recitativen von traurigem Character begleitet man, wo möglich, tiefer, als bey frohen Empfindungen. Daß aber der Begleiter mit dem Singenden bald zögern, bald eilen muß, und bey gewissen lebhaft vorzutragenden Gedanken die letzte Note des Deklamirenden nicht völlig abwarten darf, folgt schon aus dem, was §. 204. in dieser Hinsicht gesagt worden ist. Uebrigens enthalte man sich auch bey dem Recitative aller Verzierungen. (§. 202.)

---

§. 210.

Das Recitativ mit Instrumentalbegleitung, welches man vorzugsweise **Akkompagnement (obligates oder begleitetes Recitativ)** zu nennen pflegt, kommt in der Hauptsache mit dem gemeinen oder unbegleiteten Recitative überein. Denn auch hierbey wird das Zeitmaß u. dgl. nicht genau beobachtet. Nur bey den mit *a tempo* oder *arioso* rc. bezeichneten Stellen, oder wenn ein kurzer Gedanke (Zwischensatz) von den Instrumentisten ausgeführt wird,

ver-

versteht es sich, daß man nach dem Takte spielen, und die Begleitung, wie bey andern Tonstücken, dem Ganzen gleichsam anpassen muß. Im übrigen läßt sich das meiste, was §. 203. bis 209. erinnert worden ist, auch auf diese Gattung von Recitativen anwenden.

§. 211.

Das Brechen der Akkorde ist zwar bey den begleiteten Recitativen ebenfalls erlaubt, und zuweilen, besonders während gewisser von den Instrumentisten lange auszuhaltender Harmonien, sogar nothwendig; jedoch enthalte man sich des Harpeggirens vorzüglich alsdann, wenn der Baß allein vorschlägt, wie unten bey a), oder wenn man die Bewegung anzugeben hat b). Bey einer schnellen Folge mehrerer Akkorde c), und kurz vor dem Eintritte einer andern Harmonie d), kann durch das Brechen derselben ebenfalls mancherley Unordnung entstehen. Uebrigens muß man – die Stellen von sanftem, traurigem ꝛc. Charakter etwa abgerechnet – auch bey den begleiteten Recitativen, ins besondere aber bey Einschnitten, auf welche sehr lebhaft vorzutragende Zwischensätze folgen e), immer ein wenig zuvor kommen. Denn gewöhnlich pflegen die, oft etwas entfernten, Instrumentisten nicht eher einzufallen, bis sie den **Generalbaßspieler** hören. Und schon daraus entsteht ein Verweilen, welches der abgezielten Wirkung in solchen Fällen nachtheilig ist.

a) a) b) c)

7 6 5♮ 2 6 4 b

d)

(nicht rathsam.)

e) e)

Andere, bey dem begleiteten Recitative anzuwendende, Vortheile gehören mehr für den Anführer eines Orchesters, als für den lernenden Generalbaßspieler. Ich lasse es daher bey diesen wenigen Bemerkungen über die Begleitung des Recitatives bewenden. Verschiedenes, was etwa in gewissen besondern Fällen zu beobachten ist, dürfte ohnedies in einer schriftlichen Anweisung wohl schwerlich der Reihe nach zu bestimmen, und durch hinlängliche Beyspiele zu erläutern seyn. Wer keinen vollständigern mündlichen Unterricht haben kann, der suche von geschmackvollen Begleitern zu lernen.

§. 212.

Hier folgt zur Uebung ein kurzes Recitativ mit untermischter Instrumentalbegleitung. Von diesem Beyspiele wird man die Anwendung leicht auf längere Recitative machen können.

A)

Recit.
A) Singstimme:
C) Violinen:
B)
Begleit. D) E) F)
Poco Adagio.
6 5♮ 6 4 3 7 ✕

A tempo. Adagio e dolce.
G) H) I)
6 7 ✕
Poco Adagio.

A) Beyläufig bemerke ich, daß bey Recitativen gewöhnlich kein eigentlicher Hauptton festgesetzt wird. Man muß daher die Regeln in Ansehung der vorkommenden Intervalle mit Versetzungszeichen (der Anmerkung Seite 15. zu Folge,) hierbey vorzüglich mit gehöriger Beurtheilung anwenden; denn nicht jedes ✕, ♮ oder ♭ bezeichnet ein zufällig erhöhetes ꝛc. Intervall. B) Um zur Anwendung derjenigen Regeln und Bemerkungen, die in diesem Abschnitte enthalten sind, in möglichster Kürze Gelegenheit geben zu können, war ich genöthigt, ein Recitativ ohne Text zu entwerfen. Ueberdies werden bekanntlich, außer in Partituren und Klavierauszügen, nicht selten eben=

Arioso.

K) L) M) N)

♭7 (Seite 266. b) *).
5♭
ten.

♭ ♭

po

Rec. Violinen:

O) P)

Allegro molto

4♮ 7
2 unis.

ff

ebenfalls nur die Noten der Singstimme zum Nachlesen beygefügt. C) Zur bequemern Uebersicht wähle ich auch für die Violinstimme den C-Schlüssel. D) S. §. 205. desgl. §. 207. a) b). E) S. §. 17. F) S. §. 210. u. 211. a). G) Hier kann das obere (eingeschlossene) d wegbleiben, weil dieses d in der Singstimme vorher schon da war, und überhaupt nicht schwer zu treffen ist. H) S. §. 204. desgl. §. 205. I) S. §. 211. a) b). K) S. §. 204. desgl. §. 205. a). §. 207. (ten.), und §. 211. L) S. §. 211. d). M) S. §. 208. e). Wer die vorhergehende verminderte Septime (des) in derselben Stimme, also ohne Verwechselung ꝛc. auflösen zu müssen glaubt, der kann hierbey c allenfalls in der Oberstimme nehmen, und dafür das tiefere c weglassen, oder schon oben bey K) eine tiefere Lage wählen.

N)

Singstim̃e:

Q) Q) R) S) T)

6 5♮

S) T) U) V)

4 ♭ 6 7 ✕

N) S. §. 210. und §. 197. b). O) S. §. 208. e). P) S. §. 211. a).
Q) S. §. 206. „Bey feurig ꝛc. vorzutragenden Stellen u. s. w."
R) S. §. 22. b). Das e in der Singstimme ist nicht schwer zu treffen, man kann also den Quintsextenakkord ohne Bedenken in der vorgeschriebenen Lage angeben. Wäre aber der Sänger so ungeübt, daß er auch dieses e nicht treffen könnte, so müßte man ihm rathen, kein Recitativ, sondern noch eine Zeit lang die Tonleiter ꝛc. zu singen. — S) S. §. 211. e). T) S. §. 209. „Daß aber der Begleiter ꝛc. U) S. §. 205. V) S. §. 205. Anm. f), und §. 211. c).

Eilftes Kapitel.

Vom Choralspielen.*)

§. 213.

Vor allen Dingen befleißige sich ein Anfänger beym Choralspielen der möglichsten Simplicität. Denn durch Verzierungen, Läufer, modische Schnörkel, unzeitige Künsteleyen u. dgl. wodurch Mancher den feyerlich erhabenen Choral zu verschönern glaubt, geht die sonst so große Wirkung desselben ganz, oder doch größtentheils, verloren. Man hüte sich daher sorgfältig, seinen Fingern da freyen Lauf zu lassen, wo es auf Kraft, Würde und religiöse Erbauung ankommt.

§. 214.

In Absicht auf die reine Harmonie muß man beym Choralspielen vorzüglich äußerst strenge seyn, weil – anderer Ursachen nicht zu gedenken – bey der langsamen Bewegung auch der kleinste Fehler merklich wird. Die Dissonanzen müssen daher gehörig vorbereitet und aufgelöst werden; verbotene Fortschreitungen und unerlaubte Verdoppelungen hat man auf das sorgfältigste zu vermeiden; jede Stimme muß eine gewisse ihr eigene Art von Gesang haben – kurz, vollkommen regelmäßig und fließend, wie es in allen den vorhergehenden Kapiteln gelehrt worden ist, muß man den Choral begleiten. Nur Unwissende können daher das Choralspielen für eine ganz leichte und unbedeutende Sache halten; da hingegen die größten Meister der Kunst das Aussetzen der Choräle als die beste Uebung im reinen Satze empfeh-

*) Ausführlicher habe ich mich über diesen so wichtigen Gegenstand in der dazu bestimmten Schrift erklärt, die vor einiger Zeit unter dem Titel: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten ꝛc. im Drucke erschienen ist.

empfehlen. -- Auch noch daraus, daß beym Chorale die Melodie (der *cantus firmus*) vorgeschrieben, und folglich die Lage nicht willkührlich ist, erwachsen gewisse besondere Schwierigkeiten für den Generalbaßspieler. Es wird nämlich nicht selten, der erforderlichen Vorbereitung wegen, oder zur Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen, die getheilte Begleitung nothwendig, wie in den nachstehenden Beyspielen. Außerdem ist sie auch noch aus andern Gründen anzurathen, vorzüglich aber alsdann, wenn man viele hohe (vier- und zweyfüssige) Orgelregister gezogen hat, oder wenn bey ungetheilter Begleitung zwischen dem Basse und Tenore eine allzu große Lücke entstände. (§. 65.) Scheint aber in dem letztern Beyspiele der Tenor dem Basse gar zu nahe zu kommen, so bedenke man, daß auf einer Orgel der Baß gewöhnlich noch durch das tiefere Pedal verstärkt wird. Ueberdies wäre auch die hier vorgeschriebene, etwas tiefe, Begleitung schon deswegen zu entschuldigen, weil bey dem angenommenen Basse schlechterdings keine andere vollständige, und von groben Fehlern freye, Fortschreitung der Stimmen möglich ist. --

§. 215.

Der Anfänger hat zwar genug gethan, wenn er den Choral nur vierstimmig spielt. Indeß kann allerdings eine mehrstimmige Begleitung bey Liedern von frohem Inhalte z. E. bey Lob- und Dankliedern, oder bey Gesängen von der Allmacht und Größe des Schöpfers rc. sehr gute Wirkung hervorbringen. Ist die Gemeinde stark, so spielt man ebenfalls vollstimmiger, als bey einer schwachen Versammlung u. s. w. Daß übrigens auch der Choralspieler nicht anführen, sondern nur begleiten soll, und folglich der Gemeinde weder zuvorkommen, noch ihr immer etliche Noten hinterdrein gleichsam nachhinken darf, braucht kaum angemerkt zu werden.

§. 216.

Den Gebrauch vieler Dissonanzen, desgleichen sehr ungewöhnliche Harmonien, plötzliche Ausweichungen in entfernte Töne (vorzüglich beym Ende einer Zeile) u. dgl. vermeide der Anfänger auf das sorgfältigste. Denn außer, daß er dabey nur allzu leicht gegen die Regeln des reinen Satzes fehlen, und in ein Labyrinth gerathen kann, aus welchem er sich vielleicht nicht auf die beste Art zu finden weiß, wird dadurch die Gemeinde mehr gestört, als im Tone erhalten. Nur in sehr wenigen Fällen dürften mehrere Dissonanzen, unerwartete Wendungen rc. zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen, und folglich zweckmäßig seyn. Allein dies richtig zu beurtheilen, und ohne abgeschmackte Wort- und Sachmalereyen den jedesmal herrschenden Charakter darzustellen, ist nicht die Sache des Anfängers, sondern des bereits vollendeten Meisters.

---

§. 217.

(Von den Zwischenspielen.)

Zwischen jeder Zeile des Textes wird, wie bekannt, ein wenig eingehalten. Während dieses Verweilens bringt

der Begleiter, aus eigener Erfindung, ein so genanntes Zwischenspiel oder nur eine Einleitung in den folgenden Ton der Melodie an. Mit diesen Zwischenspielen wird aber hin und wieder großer, unverantwortlicher Mißbrauch getrieben. Denn viele, sogar nicht mehr angehende, Organisten wähnen, indem die Gemeinde schweige, müsse der Spieler seine ganze Fertigkeit auskramen, und Amts halber ein buntes Gewühl von Tönen erregen, toben, rasen ꝛc. oder doch alle zu ersinnende Künsteleyen anbringen, die ungewöhnlichsten Harmonien wählen, in möglichst geschwinder Bewegung häufig chromatische Fortschreitungen einmischen u. s. w. Dies verhält sich aber freylich ganz anders. Der Choralspieler soll nämlich hierbey keines Weges, wenigstens nicht ohne viele Einschränkung, die Geläufigkeit seiner Finger (oder Füße) zeigen, sondern lediglich in den folgenden Ton einleiten a) b) c), und -- wo es ohne unschickliche und störende Malerey geschehen kann -- zugleich den Inhalt der Worte ausdrucken, oder doch ernsthafte, dem Orte und Gegenstande würdige, Zwischenspiele anbringen. In dieser Rücksicht sind, besonders bey Gesängen von sanften, traurigen ꝛc. Empfindungen, nur wenige einzelne Töne a) c) oder Akkorde b) hinreichend und zweckmäßig. Indeß können bey Liedern oder bey Strophen von frohem Inhalte allerdings mehr oder weniger muntere Zwischenspiele, Läufer u. dgl. angebracht werden d) e). Nur muß man, während des Zwischenspieles, den Fuß vom Pedale heben; wenn nicht etwa bey der zum Grunde liegenden Harmonie auf das Pedal ausdrücklich Rücksicht genommen worden ist. Und doch würde ich dem Anfänger selbst in solchen Fällen rathen, den Baß nur im Manuale auszuhalten, weil sonst die Gemeinde durch den fortklingenden Ton des Pedales verleitet werden kann, bey der folgenden Zeile nicht zu gehöriger Zeit einzufallen. Ueberdies thut ein ausgehaltener tiefer Ton des Pedales bey hohen Passagen, selbst wenn die Harmonie rein ist, größtentheils eine sehr schlechte Wirkung.

*) a)

Du, des=sen Au=gen flos = sen, so

6 5♭ 4 3 6

p **)

b)

bald sie Zi = on sahn, po zur ꝛc.

6 5 ♮

po

c)

Fal = le nahn; wo ꝛc.

6 5 ♮

*) Nach Grauns vortrefflicher Behandlung. Nur würde ich für die Orgel zu diesem, in der Phrygischen Tonart gesetzten, Chorale einen tiefern Ton wählen.

**) Obgleich hier und unten bey e) gegen die Einleitung in den Ton des Basses wenig einzuwenden seyn möchte, so würde ich doch, im Ganzen genommen, der Gemeinde wegen lieber in den Ton der Melodie einzuleiten rathen, wie bey b), c) und d).

Al = lein Gott in der Höh sey Ehr, und rc.

d) d) e) e)

Anm. Wenn ich oben den Gebrauch des Pedales bey Zwischenspielen widerrieth, so galt dies bloß dem Anfänger. Der geübtere Orgelspieler weiß freylich das Pedal auch bey Zwischenspielen vortheilhaft zu gebrauchen, und dadurch, zu seiner Zeit, eine große Wirkung hervor zu bringen. Wer würde aber alsdann etwas dagegen einwenden!

In Ansehung des auszudruckenden Inhaltes, des zweckmäßigen Registerziehens, der erforderlichen Behandlung dererjenigen Choräle, welche in einer Tonart der Alten gesetzt sind u. dgl. m. muß ich den Lehrbegierigen auf die, Seite 273. erwähnte Schrift verweisen. Auch habe ich darin die nöthigsten Erfordernisse eines guten Vorspieles, (Präludiums)

und

und was etwa der Orgelspieler noch außerdem wissen und beobachten muß, der Reihe nach zu bestimmen gesucht.

Zu den Zwischenspielen ins besondere hat Vierling, in einer vor kurzem herausgekommenen Sammlung leichter Orgelstücke, eine ausführlichere Anleitung gegeben, die der Anfänger gewiß nicht ohne Nutzen lesen wird.

Zwölftes Kapitel.

Von der Begleitung unbezifferter Bässe.

§. 218.

Selbst der geübteste und gründlichste Komponist kann, bey unsern jetzigen Tonstücken, zu einer unbezifferten Baßstimme die Harmonie nicht in jedem Falle errathen; wenn anders nicht auch die übrigen Stimmen, oder wenigstens einige derselben, über dem Basse stehen, wie in Partituren, Klavierauszügen u. dgl. Ich würde daher von der Begleitung unbezifferter Bässe ganz schweigen, wenn ich nicht besorgte, man werde sodann diese Anweisung zum Generalbaßspielen für allzu mangelhaft halten, da unter andern auch Löhlein „**von den Kunstgriffen, einen unbe„zifferten Baß zu accompagniren**“ geschrieben hat.*) Ein gewisser neuerer, beynahe in allen Fächern der Musik

*) Sollten auch von Löhleins beliebter Clavierschule noch fünf Auflagen nöthig werden, so bleibt sie dennoch ein, in aller Absicht, elendes Lehrbuch. Dies kann und muß man billig, allen Lernenden zur Warnung, laut sagen. Einige Beweise, (denen ich ungleich mehrere beyfügen könnte,) werden mein, diesmal hart scheinendes, Urtheil bey jedem Unbefangenen hinlänglich rechtfertigen. Der Verfasser schreibt z. B. Seite 109. der ersten Ausgabe: „Die Septi„me resolviret einen Grad herunter“ rc. und dennoch läßt er diese Dissonanz, sogar in dem Beyspiele, auf welches er verweiset, keines Weges herunter, sondern eine Stufe hinauf gehen. — Ein Druckfehler ist dies wohl schwerlich; denn dieselbe fehlerhafte Fortschreitung der Septime findet sich außerdem auch noch häufig in der vierten verbesserten Auflage, (die fünfte besitze ich nicht,) nämlich Seite 111. Takt 7—8. desgl. S. 113. T. 3—4. ferner S. 118. T. 4—5. nicht weniger S. 124. T. 1. eben so S. 128. T. 7—8. wie auch S. 129. T. 1, 2, und 3. ferner S. 146. T. 7. ferner S. 150.

rüstiger, übrigens aber sehr bescheidener, Schriftsteller*) ermangelte gleichfalls nicht, dem Publiko erst vor kurzem einige Brocken **vom unbezifferten Basse** aufzutischen. – Theils also gewissermaßen dazu genöthigt, theils und vorzüglich aber, weil sich doch manches, wenigstens im Allgemeinen, über die Begleitung unbezifferter Bässe sagen läßt, will ich diesen Gegenstand ebenfalls nur mit wenigen Worten berühren.

§. 219.

Eine sehr nützliche Vorbereitung zum Begleiten unbezifferter Bässe ist es meines Erachtens, wenn man den Lernenden eine Zeit lang, zu mehr oder weniger darüber stehenden Stimmen, (wie in Partituren, Klavierauszügen u. dgl.) den Baß nur beziffern, nicht eben sogleich spielen und begleiten läßt. Allmählich lernt er dadurch die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie und die gewöhnlichste Folge der Akkorde mit Einem Blicke übersehen; diejenigen Fälle, wo die Bezifferung vorzüglich sehr verschieden seyn kann, und wo man also mit besonderer Vorsicht begleiten muß, werden ihm zugleich bey dieser Uebung näher bekannt; er gewöhnt sich, die Harmonie nicht einzig aus der Baßstimme errathen zu wollen, sondern auf die dazu gesetzten Stimmen auch in dieser Hinsicht aufmerksam zu werden, und was etwa der Vortheile mehr sind. Nach einiger erlangten Fertigkeit in der erwähnten Bezifferung läßt

150. T. 7—8. ferner S. 152. T. 3—4. ferner S. 153. T. 8—9. u. a. m. Man kann hiervon ungefähr auf die Behandlung der übrigen, und seltener vorkommenden, Akkorde (besonders in den vorhergehenden Auflagen) schließen. — Fast in allen Zeilen der beygefügten Uebungsexempel vermißt man den reinen Satz. Selbst von den ersten Schulfehlern, ich meine von offenbaren Oktaven und Quinten, ist diese Clavierschule nicht frey. Auffallende Beweise davon findet man in der vierten verbesserten Auflage, Seite 121. Takt 1; S. 126 T. 5—6; S. 129. T. 1 und 3; S. 139 T. 4; vorzüglich aber S. 149. T. 1 und 2. S. 150 T. 9—10. S. 151. T. 1—2. S. 178. u. a. m. Kurz, das ganze Buch wimmelt von Fehlern, und der Unterricht ist noch überdies äußerst unvollständig.

*) Welcher aber, unglücklicher Weise, vieles von dem, was er zusammenträgt, selbst nicht zu verstehen scheint. Denn durch seine Einkleidung bekommt das Entlehnte nicht selten einen ganz entgegengesetzten, oder zuweilen auch wohl gar keinen Sinn. —

läßt man ihn zwar den Generalbaß ohne Ziffern spielen, jedoch anfangs noch immer mit einigen darüber stehenden Stimmen. Hierzu sind allerley, von guten Komponisten gesetzte, Tonstücke brauchbar.

§. 220.

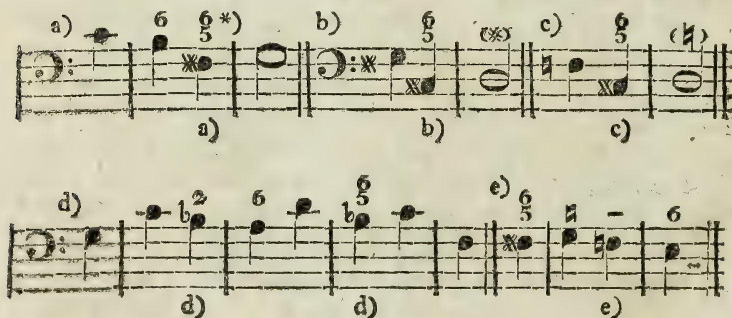
Beym Begleiten unbezifferter Bässe muß man vor allen Dingen wissen, aus welchem Tone ein Stück geht, und wohin der Komponist jedesmal ausgewichen ist. Das Erstere setze ich als bekannt voraus, daher folgen hier nur über das letztere einige der nöthigsten Winke; denn alle mögliche Fälle und Ausnahmen dürften in wenigen Zeilen wohl schwerlich zu bestimmen seyn.

Diejenigen Töne, welche nicht in der jedesmaligen Tonleiter enthalten sind, sondern erst durch ein ✕ oder ♮ erhöhet werden, bezeichnen gemeiniglich die große Septime (das Semitonium modi) der folgenden Tonica. Kommt also z. B. in einem Tonstücke aus C dur *fis* vor, so wird dadurch in den zunächst darüber liegenden halben Ton, nämlich ins *G* ausgewichen, wie bey a). Eben so leitet auch *cis* nach Umständen in die harte b) oder in die weiche c) Tonart *D*, *gis* in *A*, *e* (wenn *es* vorhergegangen ist) in *F*, *h* in *C* u. s. w. Die durch ein ♭ oder ♮ erniedrigten Töne verhalten sich größtentheils wie die reine Quarte zur folgenden Tonica. Mithin würde ein zufälliges b vor *h* die Tonica F bezeichnen d).*) Ist vorher *fis* da gewesen, wie in dem Beyspiele e), so geschieht durch ♮*f* ein Uebergang ins *C*; nach *gis* leitet ♮*g* ins *D* u. s. w. Wird aber, vermittelst eines erniedrigenden Versetzungszeichens, das Semitonium modi der jedesmal vorhergegangenen weichen Tonart erniedriget, und übrigens die Vorzeichnung unverändert beybehalten: so ist das um einen halben Ton erniedrigte Intervall nicht die Quarte, sondern die Quinte der nunmehrigen Tonica. Man geht also in dem Beyspiele f) durch ♮*g* aus A moll in das damit verwandte C dur, und bey ff)

 durch

*) Man muß nämlich hierbey von dem erniedrigten Tone die Stufen abwärts zählen.

durch *b* aus C moll ins *Es* dur über. Von **zwey** zugleich **vorkommenden** zufällig **erhöheten** Intervallen bezeichnet das Eine gewöhnlich die große Septime, und das Andere die große Sekunde; folglich käme man bey g) ins *D*, und bey h) ins *E* moll. Kommen zwey zufällig **erniedrigte** Intervalle zugleich vor, so verhält sich das Eine wie die reine Quarte, das Andere aber wie die große Sekunde zu demjenigen Tone, in welchen ausgewichen wird. Bey i) wendet sich demnach die Modulation ins *Es*. Werden zwey oder drey **nach einander** folgende Töne, welche auf so viel zunächst liegenden Stufen stehen, durch ein Versetzungszeichen **erhöhet**, wie bey k) und l): so ist der höchste dieser Töne die große Septime der nunmehrigen Tonica. In dem Beyspiele k) bezeichnet also *gis* die Tonart *A*, und bey l) das *ais* die Tonica *H*. Kommt ein **erhöhendes** und zugleich auch ein **erniedrigendes** Versetzungszeichen vor, so wird gemeiniglich in den Mollton ausgewichen, welcher zunächst über dem erhöheten Intervalle liegt. Sonach geschähe bey m) ein Uebergang ins *D* moll. Indeß könnte auch der Akkord *D* dur darauf folgen, wie bey n), und dann bezeichnete das *fis* die Tonica *G*, folglich nicht eine förmliche Ausweichung ins *D*. Denn die Modulation wäre im letztern Falle – wie man in der Kunstsprache zu sagen pflegt – nicht anhaltend, sondern nur vorübergehend. So auch in dem obigen Beyspiele h) u. a. m



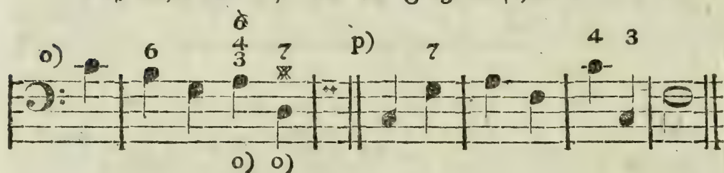
*) Nur von den Kennzeichen der Ausweichung, aber nicht von einem völlig beruhigenden Tonschlusse ꝛc. ist hier die Rede.
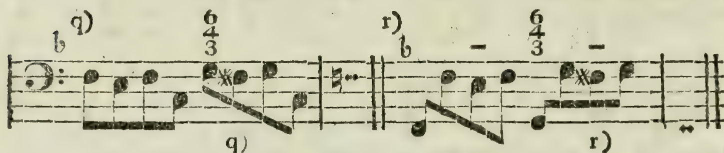
Anm. Alle die hier erwähnten Merkmale sind dennoch bey weiten nicht hinreichend, die jedesmalige Tonica daraus zu erkennen. Denn sehr oft kommen die Leittöne ꝛc. — wenn sie auch immer ganz zuverlässige Kennzeichen wären — nicht im Basse selbst, sondern in den übrigen Stimmen vor, wie oben bey ff) g) h) i) m) und n), oder wie unten bey o). Ueberdies wird zuweilen der Leitton ganz verschwiegen oder gar nicht angebracht, obgleich in einen andern Ton ausgewichen worden ist. So kommt z. E. bey p), des wirklichen Ueberganges aus C ins F dur ungeachtet, das sonst dazu erforderliche b in keiner Stimme vor. Wer demnach nicht fühlt, ob eine Tonart nur flüchtig berührt wird, oder ob der Komponist wirklich darein ausgewichen ist, der unternehme es noch nicht, unbezifferte Bässe zu begleiten.

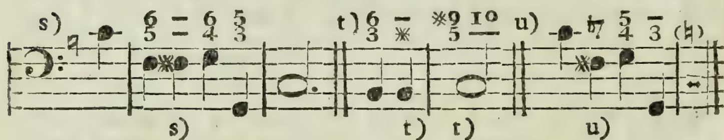
So

*) Bey der gewöhnlichen Ausweichung (in die nächstverwandten Töne) dürfte zwar ein solcher Fall nicht leicht vorkommen; allein in Recitativen, Fantasien u. dgl. kann er sich dessen ungeachtet öfter ereignen.

So wie aber der Leitton dann und wann ganz verschwiegen wird, eben so kommt auch sehr häufig ein zufällig erhöheter Ton bloß im Durchgange q) r), oder außerdem doch gleichsam nur im Vorbeygehen vor s) t), wodurch also keine förmliche (bleibende) Ausweichung geschieht. Von eben der Art ist auch das Beyspiel u), obgleich darin sogar zwey fremde (nicht in der angenommenen Tonleiter von C enthaltene) Töne vorkommen. Auch in dieser Hinsicht muß daher das Ohr oder die Folge entscheiden.







§. 221.

Damit man einigermaßen wisse, welcher Akkord etwa auf dieser oder jener Stufe am häufigsten vorzukommen pflegt, so merke man zuvörderst den eigentlichen (Haupt-) Sitz der beyden Grundakkorde und ihrer Versetzungen.

Der **harmonische Dreyklang** hat seinen eigentlichen Sitz auf der Tonica selbst.*) (§. 30.) Hieraus folgt, daß der Sextenakkord am gewöhnlichsten auf der Mediante, oder auf der dritten Stufe, der Quartsextenakkord aber vorzüglich auf der Dominante vorzukommen pflegt, wie unten bey a).

Der

*) Die Ausnahmen hiervon sehe man §. 222.

Der Septimenakkord hat seinen Hauptsitz auf der Dominante Folglich kommt der Quintsextenakkord am gewöhnlichsten auf der siebenten Stufe oder auf dem Semitonio modi, der Terzquartenakkord auf der zweyten, der Sekundenakkord aber auf der vierten Stufe vor, b).

Die Akkorde, welche durch Aufhaltungen und Vorausnahmen entstehen, werden am häufigsten da angebracht, wo der jedesmal dadurch aufgehaltene oder vorausgenommene Akkord seinen eigentlichen Sitz hat. Alle diejenigen Akkorde, durch welche der **Dreyklang** aufgehalten wird, (wie der Nonen- oder Quartquinten- Quartnonenakkord rc.) kommen also am gewöhnlichsten auf der Tonica selbst vor c); da hingegen diejenigen Akkorde, durch welche man den Septimenakkord aufzuhalten pflegt, (z. B. der Quartseptimen- oder Sextseptimen- und Quartsextseptimenakkord rc.) ihren eigentlichen Sitz auf der Dominante haben d) u. s. w.

a) 6 6/4 b) 7 6/5 4/3 2 c) 9 8 4 3 rc.

9/4 8/3 7/4/2 8/5/3 d) 7/4 –/3 7/6 –/5 7/6/4 –/5/3 rc.

§. 222.

Man glaube aber nicht, daß (dem vorhergehenden Paragraphen zu Folge) z. B. auf der vierten Stufe keine andere Harmonie, als der Sekundenakkord, statt finde. Denn wäre dies der Fall, so setzte die Begleitung eines unbezifferten Basses in der That nur wenig Kenntniß und kurze Uebung voraus.*) Damit man sich aber von der man-

*) Daß in der harten Tonart, außer dem Dreyklange auf der Tonica selbst, der harte Dreyklang ebenfalls auf der vierten und fünften, der

mannigfaltigen Bezifferung, welche auf dieser oder jener Stufe möglich ist, wenigstens einigermaßen einen Begriff machen könne, so bemerke ich hier, und in dem folgenden Paragraphen, die auf jeder Stufe gewöhnlichste Bezifferung nur im Allgemeinen. Man bedenke aber, daß die bezeichneten Akkorde auch noch durch stellvertretende Intervalle aufgehalten werden können.

Auf der ersten Stufe kommt am häufigsten vor: der Dreyklang, bey liegendem Basse auch $\begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}$.

— zweyten — : 6, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, auch $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$ *), $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, und in Molltönen der verminderte Dreyklang.

— dritten — : 6, selten $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$.

— vierten — : $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$, 6.

— fünften — : $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, 7, $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$.

— sechsten — : $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, 6, $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$.*)

— siebenten — : $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, 6, 7 und der verminderte Dreyklang.

§. 223.

Von den vielen möglichen Bezifferungen der Tonleiter im Auf- und Absteigen – denn beydes setzt auf einigen Stufen eine verschiedene Bezifferung voraus – will ich hier über und unter den Noten nur die gebräuchlichsten Akkorde bemerken. Jedoch pflegt der Baß in langsamer Bewegung ꝛc. nicht leicht eine ganze Oktave hindurch so stufenweise auf- oder abzusteigen.

der weiche Dreyklang auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe, der verminderte Dreyklang aber auf dem Semitonio modi — folglich auf allen sieben Stufen ein Dreyklang angebracht werden kann — schon dies allein beweist doch wohl zur Genüge, wie unsicher, zu einem Basse ohne Bezifferung, die von dem Komponisten jedesmal gewählte Harmonie zu errathen ist. Denn es versteht sich, daß der vom Dreyklange hergeleitete Sexten- und Quartsextenakkord ebenfalls auf mehreren Stufen vorkommt. — So auch der Septimenakkord nebst seinen Versetzungen. (§. 125.)

*) Nämlich bey stufenweiser Fortschreitung des Basses gewöhnlich die stillstehende Septime.

(mit untermischten Vorhalten:)

Mollt.

Wer erkennt nicht schon hieraus die Nothwendigkeit der Bezifferung oder einiger beygefügten Stimmen!

Anm. Weicht der Komponist in einem Tonstücke aus C dur ins G dur aus, so ist nunmehr a die zweyte Stufe, folglich fällt sodann derjenige Akkord, welcher in C dur dem d zukam, auf das a u. s. w.

§. 224.

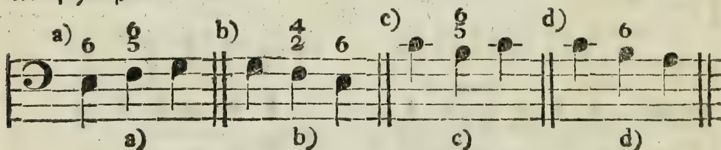
*) Dieser, in verschiedenen Lehrbüchern vorgeschriebene, Akkord gehört, genau genommen, nicht hierher, weil vermittelst des fremden (zufälligen) Intervalles ausgewichen, oder eine andere Tonica bezeichnet wird.

**) Freylich wird eine solche von C. P. E. Bach bezeichnete Folge eines und eben desselben Akkordes wohl nur äußerst selten, oder gar nicht vorkommen. In allen den obigen Beyspielen ist aber auch die Rede nur davon, was etwa auf jeder Stufe angebracht werden kann.

***) Man merke, daß auch in der weichen Tonart zu dem Dreyklange und Septimenakkorde auf der Dominante jedesmal die große Terz (das Semitonium modi) gegriffen werden muß.

§. 224.

Da im Auf- und Absteigen nicht auf jeder Stufe eine und eben dieselbe Harmonie brauchbar ist (§. 223.), so hat der Generalbaßspieler auf diesen Umstand sorgfältig Rücksicht zu nehmen. Zu der zweyten Note unten bey a), nämlich auf der vierten Stufe, kann z. B. im Aufsteigen*) der Quintsextenakkord gegriffen werden, welcher über derselben Note im Absteigen bey b) nicht statt findet, weil die Quinte nicht gehörig aufgelöst werden könnte. Dagegen würde der bey b) angedeutete Sekundenakkord über dem aufsteigenden f des Basses in dem Beyspiele a) sehr am unrechten Orte stehen. Dieselbe Bemerkung gilt unter veränderten Umständen auch von der zweyten Note bey c) und d). Man kann hiervon auf mehrere Fälle von dieser Art schließen.



§. 225.

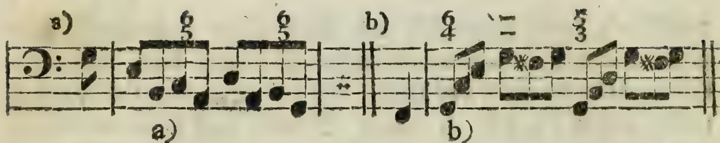
Das Springen oder nur stufenweise Fortschreiten des Basses verändert, in Absicht auf die zu wählende Harmonie, ebenfalls sehr viel. So steht z. E. bey stufenweiser Fortschreitung des Basses, auf der zweyten und dritten Stufe nur äußerst selten der Dreyklang a); und doch kommt diese Harmonie bey **springendem** Basse auf den genannten Stufen ziemlich oft vor, wie in den Beyspielen b) und c). Der Quartsextenakkord auf der Dominante setzt größtentheils einen liegenbleibenden d) oder in die Oktave herab springenden Baß voraus e); da hingegen bey der unter f) bemerkten Folge der Quartsextenakkord auf der Dominante G, wohl sehr unschicklich angebracht wäre. Der Terzquarten-

*) Das heißt, wenn hernach der zunächst darüber liegende Ton (die Sekunde) folgt, die vorhergehende Note mag nun einen tiefern oder höhern Ton bezeichnen, wie oben bey a) und c). So auch im umgekehrten Falle beym Absteigen.

tenakkord kann eigentlich nur über einer stufenweise fortschreitenden Baßnote vorkommen g), und nach dem Sekundenakkorde muß der Baß, wie bekannt, einen Grad herunter gehen h). (S. §. 224.) Jedoch sind hiervon diejenigen Fälle ausgenommen, wo bey den genannten Akkorden eine Verwechselung der Harmonie zum Grunde liegt, wie in dem Beyspiele i). Uebrigens werden bey einer solchen Verwechselung zuweilen noch durchgehende k), oder harmonische Nebennoten eingeschaltet l).

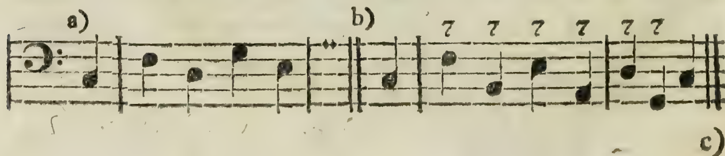
§. 226.

Oft bestimmen auch die nachschlagenden Noten, (besonders die springenden,) welchen Akkord man zu den vorhergehenden Hauptnoten anzugeben hat. In dem Beyspiele a), wo man auf der dritten Stufe (über dem E des Basses) den Sextenakkord vermuthen würde, bezeichnet das nachschlagende h den harmonischen Dreyklang. Noch weniger ist in dem Beyspiele b) die erforderliche Harmonie zu verfehlen; denn beyde, zwischen die zu begleitenden Hauptnoten eingeschalteten, Intervalle bestimmen den Quartsextenakkord u. s. w.



§. 227.

Noch läßt sich die zum Grunde liegende Harmonie in gewissen andern Fällen ziemlich sicher errathen. So liegen z. E. bey Baßnoten, welche abwechselnd eine Quarte steigen und eine Terz fallen a), gemeiniglich lauter Dreyklänge, bey mehreren steigenden und fallenden Quinten und Quarten b) aber lauter Septimenakkorde zum Grunde. Bey wechselsweise fallenden Terzen und steigenden Sekunden c) hat die tiefere Note am gewöhnlichsten den Quintsextenakkord, die höhere aber entweder den Dreyklang c) oder den Nonenakkord über sich d). Die Baßnoten mit einem zufällig erhöhenden ♮ oder ✕ bezeichnen größtentheils das Semitonium modi, (§. 221.) und setzen daher gemeiniglich den Sexten- oder Quintsextenakkord e), in der weichen Tonart auch wohl den verminderten Septimenakkord voraus f); da hingegen bey den Noten mit einem erniedrigenden ♮ oder ♭ am häufigsten der Sekundenakkord zum Grunde liegt g). Aber auch diese Merkmale sind nicht zuverlässig. Denn bey d) e) f) und g) kann die unter den Noten bemerkte Harmonie ebenfalls statt finden. Ueberhaupt wird wohl alles, was etwa noch über die Begleitung unbezifferter Bässe gesagt werden dürfte, so wie dieser Aufsatz darüber, nur sehr mangelhaft und unbestimmt ausfallen. Ein gutes Ohr, viele Uebung und unablässige Aufmerksamkeit müssen die Stelle der fehlenden oder doch sehr schwankenden Regeln einigermaßen ersetzen helfen.

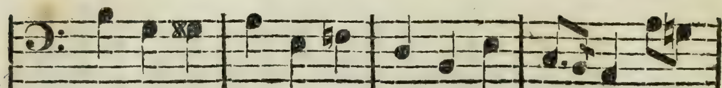


c)

Unter den Deutschen haben Heinichen und Kellner über die Begleitung unbezifferter Bässe am ausführlichsten geschrieben.

§. 228.

Zum Beschlusse folgt hier noch ein leichtes Uebungsexempel ohne Ziffern. Dem lernenden sey es überlassen, die dazu mögliche Harmonie aufzusuchen. Gewiß werden sich schon in diesen wenigen Takten mehrere Akkorde darbieten, die der Verfasser nicht gemeint hat.





In zweifelhaften Fällen, deren sich bey unbezifferten Bässen wohl viele ereignen dürften, ist dem Begleiter zu rathen, daß er wenigstens nichts verderbe, sondern lieber — pausire.

Dies Wenige sey genug, dem Anfänger einen Begriff vom Generalbaßspielen beyzubringen. Ausführlicher werde ich mich im zweyten Theile meiner größern Klavierschule über verschiedene, hier nur flüchtig berührte, Gegenstände erklären. Da zu einer guten Fantasie, außer dem nöthigen Talente und der Wissenschaft des Generalbasses im ganzen Umfange, auch einige Kenntnisse von der Komposition unentbehrlich sind: so bleibt eine Anleitung zum Fantasiren — die in wenige Paragraphen zusammen gedrängt doch nur sehr unbefriedigend ausfallen würde — wohl zweckmäßiger einem andern Orte vorbehalten. Für jetzt füge ich bloß noch den Wunsch hinzu, daß die in dieser Anweisung enthaltenen Winke dem Lernenden recht nützlich werden mögen.

Register

der wichtigsten Sachen und Kunstwörter, welche in dieser Anweisung vorkommen, und auf den bemerkten Seiten erklärt worden sind.

A.

Ge-

Sext-

T.

Um-

Halle, gedruckt bey Johann Christian Hendel.

Druck-

Druckfehler:

Seite 24. Zeile 1. lese man: Nebennoten und kurze Pausen ꝛc.

S. 67. muß in dem Beyspiele p) die zweyte Note des Tenores nicht f, sondern g heißen.

S. 103. Z. 3. fehlt unter der Ziffer 6 (vor dem Worte wie) die Zahl 2.

S. 105. §. 83. Z. 7. anstatt: weil dieses Intervall beym Dreyklange das wichtigere ist, lese man: weil beym Dreyklange billig zuerst der Grundton selbst verdoppelt wird.

S. 120. Z. 11. l. Sextenakkorde, statt: Sextenakkoode.

S. 205. Z. 10. l. Quarte (oder Undecime.) ꝛc.

Was etwa noch außerdem übersehen worden ist, wird jeder Leser selbst verbessern können.

In Ansehung des deutschen Ausdruckes und der Orthographie habe ich unsers Adelungs Grundsätze befolgt, daher findet man z. B. zwey, wo Andere zween oder zwo schreiben, und bey weiten, anstatt: bey weitem ꝛc. Ich füge diese Bemerkung deswegen hinzu, weil einige Recensenten im musikalischen Fache den Ausdruck zwey Töne u. dgl. geradezu für fehlerhaft zu erklären pflegen.

